3 1761 06678412 5

ESPAÑA

VERSOS Y PROSA

DE

Calixto Oyuela

M. C. de la Real Academia Española

BUENOS AIRES

84802 - Imprenta, Litografía y Encuadernación de Jacobo Peuser

CALLE DE SAN MARTÍN ESQUINA CANGALLO

1898

Versos y Prosa

ESPAÑA

VERSOS Y PROSA

DE

Calixto Oyuela

M. C. DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

BUENOS AIRES

84802—Imprenta, Litografía y Encuadernación de Jacobo Peuser

CALLE DE SAN MARTÍN ESQUINA CANGALLO

1898

QUEDAN RESERVADOS LOS DERECHOS DE AUTOR

LIBRARY
OCT 16 1968
UNIVERSITY OF TORONTO

Brief
PQC
00 10202

IMPRÍMESE ESTE LIBRO, FORMADO EXCLUSIVAMENTE DE ESCRITOS RELATIVOS A ESPAÑA POR CUENTA DE LA COLONIA ESPAÑOLA DE LA REPÚBLICA ARGENTINA, CON LOS FONDOS REUNIDOS POR ELLA EN SUBSCRIPCIÓN PÚBLICA Y EN CUMPLIMIENTO DE LA RESOLUCIÓN ADOPTADA POR LA COMISIÓN QUE SE CONSTITUYÓ EN BUENOS AIRES, CON MOTIVO DE LA «ODA A ESPAÑA». DICHA COMISIÓN RESOLVIÓ HACER GRABAR LA ODA EN PLACA DE ORO, Y PUBLICAR ESTE VOLUMEN, PARA OFRECERLO, COMO OBSEQUIO, A SU AUTOR, EN UNA VELADA LITERARIA.

ODA Á ESPAÑA

¡Vuelve á ceñir el casco refulgente,
Matrona egregia, y la invencible espada
Con que trazaste un día por el mundo
Surco inmenso de gloria!

¡Levanta en ira ya el potente brazo
Con que arrancaste un orbe de los mares,
Genial sembrando en soledades bárbaras
Mil pueblos florecientes!

¡Y la que, inerme, en ímpetu sublime
Supo postrar al Capitán del siglo,
Castigue ahora la codicia infame
Del Mercader de América!

¡Tu honda de David, parta la frente
Del grotesco Goliath americano,
Y caiga con estruendo, envuelto en sangre,
Para ejemplo del mundo!

¡Clava tu garra en el ingente pecho
De quien, inicuo, sin razón ni agravio,
Te reta á mortal duelo, en nombre sólo
De sus hambrientas fauces!

¡Ve cuál tiende rapaz la mano trémula
Para robar de tu imperial corona
La rica perla que, en ofrenda, alzaron
Los mares á tu genio!

¡Fulmínale! ¡Escarmiéntale! ¡Bramando
Torne á su inmensa cueva, y como siempre,
Sus indios despedace, y sus catervas
De negros infelices!

Pueblo sin tradición, allegadiza
Turba de traficantes sudorosos,
Que á ruin medida y cálculo sujetan
Los impulsos del alma;

Los Hijos son de la Materia, ciega,
Fuerte, inmensa, brutal. En sus regiones
Asientan su insolente poderío,
Escarnio al universo!...

Mas tú, adalid de la hidalguía antigua,
Viril y noble España, tus derechos
Contra todos defiendes, y no cuentas
Tu honra en esterlinas!

¡Un resplandor de lo ideal eterno
Orla tu frente, en triunfo ó desventura,
Y te muestra más grande y más hermosa
Que los pueblos más grandes!

¡Era fatal, ineluctable el choque,
Entre el ladrón de California y Tejas,
Y quien la Cristiandad salvó en Lepanto,
Y dió un mundo á la Historia!

Más que dos pueblos que á la lid se arrojan,
Dos fuerzas son, terribles y contrarias,
Que se disputan desde el negro Caos
El imperio del orbe.

Una clama: ¡INTERÉS! la otra: ¡JUSTICIA!
Y en razas enemigas encarnadas,
Una lleva á magnánimas empresas,
Otra, á robos audaces...

Sobrecogida de emoción la tierra
Ve aproximarse la tremenda lucha,
Y te aclama, al mirar que ardiendo en ira
Das la melena al viento!

Toda alma, todo pueblo bien nacido
Rinde homenaje á tu heroísmo, y vierte,
Como lluvia de flores, á tu paso
Votos y simpatías.

Con alma fuerte y grande ¡oh generosa!
Te lanzas á la gloria, ó al martirio,
Y te bendicen desde excelsa esfera
Tus legendarios héroes.

Las naciones de América, tus Hijas,
Miran con llanto, palpitante el seno,
Cómo á jugarse van en lid horrenda
Tus sagrados destinos;

Y por vínculo eterno á ti enlazadas,
Al entrever tus triunfos, con orgullo
Sienten cruzar por sus erguidas frentes
Ráfagas de tu gloria!

¡Oh España! ¡Oh Madre! Yo, que por mis venas
Siento correr tu sangre generosa,
Y nunca, hijo espurio, ó descastado,
Negué mi ilustre estirpe;

Yo, que á la faz del universo, altivo,
Por Madre te confieso, veneranda,
En esta hora trágica y solemne
Beso tu frente augusta!

Y con el alma en ti, anhelante espero,
Enamorado augur de tu ventura,
Que el gran clamor en los espacios truene:
¡Por España, Victoria!

Abril de 1898.

FINIS JUSTICIÆ!

¡Robada España fué! Cuanto ilumina
La humana senda y la barbarie enfrena,
Justicia, fe, verdad, razón serena,
Rodó con ella en espantable ruina.

¡Mísera humanidad, la frente inclina
Desnuda de ideal! ¡Sólo ya suena
Rugido inmenso de iracunda hiena
En esta edad que la ambición domina!

Soberbia, alzada allá en la virgen cumbre
Del Siglo cuya aurora centellea,
Besándole los pies vil muchedumbre,

Del uno al otro trémulo hemisferio,
Roto el derecho, sin vigor la idea,
La Fuerza extiende su sangriento imperio!

Agosto de 1898.

Á FRAY LUIS DE LEÓN

> But when the intervals of darkness come, as come they must; when the sun is hid and the stars withdraw their shining, we repair to the lamps which were kindled by their ray, to guide our steps to the East again, where the dawn is.
>
> (EMERSON)

Como celeste canto
Resuena tu inspirada poesía,
Y asciende en vuelo santo,
Y su alta melodía
Limpias ondas de amor al alma envía.

Vibra tu grande acento,
No en el hervor de popular tumulto,
Do el que hoy oye el concento
De fervoroso culto,
Blanco es mañana de candente insulto;

Sino en la sacra esfera
Donde gloriosa la virtud fulgura,
Y en fresca primavera
Aura de virtud pura
Besa y abre la flor de la hermosura.

Tu voz, sin pompa vana,
Adulación sonora del sentido,
Se lanza dulce y llana
En el alma, sin ruido,
Cual ave amante en el oculto nido.

Rompió en un nuevo oriente
La hermosa lumbre de la edad pagana,
Y aquel ritmo potente,
Aquella gracia arcana
Se derramó en tu mente soberana.

Mas la antigua hermosura
En tu sublime fe, en tu ardiente celo
Fundió su esencia pura,
Y con místico anhelo
Voló, serena y encendida, al cielo;

Cual urna primorosa
De nítido alabastro construída,
Se ostenta más hermosa,
Con más luciente vida,
Si de interno fulgor brilla encendida.

Tu numen vivifica
Naturaleza toda, y la levanta,
De nuevas gracias rica,
Á ser la lira santa
Donde el Eterno sus grandezas canta.

Sus plácidos rumores,
Su mudo acento, su menor rüido,
Sus rayos tronadores,
Con profundo sentido,
Como divino són, hieren tu oído.

Y el oloroso huerto
Que cultivas *del monte en la ladera,*
De bella flor cubierto,
Por secreta manera
Tu mente eleva á la celeste esfera.

Como aquel que vagando
Por hondo valle, más amigas siente
Las voces con que hablando
Está perennemente
Naturaleza en su callado ambiente;

Y la vista tendiendo
Á la imperial dominadora cumbre,
Volar quiere, venciendo
La mortal pesadumbre,
Allá donde entrevé ríos de lumbre:

Tú así, en ansia constante
Por arrancarte á la terrena arcilla,
Ardes por la distante
Esfera sin mancilla
Donde la patria de las almas brilla.

¡Cuál de júbilo y pena
Sublime confusión te embebecía,
Cuando NOCHE SERENA
Por la bóveda umbría
Resplandecientes lumbres extendía!

¡Oh cómo desplegaba
Tu purísima fe sus alas de oro!
¡Cómo en busca volaba
Del místico tesoro
De amor, que inflama el centellante coro!

Allí, en visión dichosa,
Celebra la región en que florece
Perenne nardo y rosa;
Y el himno que la ofrece
Con blanca luz de gloria resplandece. (1)

¡Mortal á quien fué dada
Alta contemplación de la ventura
Al mundo real velada;
Y ver, tras niebla obscura,
Limpia y radiante la sublime altura!

Huella el suelo tu planta,
Y la tierra te manda sus rüidos;

(1) Morada del cielo.

INDICE

	PÁG.
Oda á España	5
Finis justiciæ	9
Á Fray Luis de León	11
Colón	17
Epístola á Rafael Calvo	19
Á España	25
Despedida al público de Buenos Aires	27
La raza en el arte	33
Manuel Tamayo y Baus	59
Marcelino Menéndez y Pelayo	141
Noticia acerca de la vida y escritos del poeta catalán Manuel de Cabanyes	171
Crónicas Dramáticas. — Representaciones de Rafael Calvo 1884	211
Vico	295
Crónicas Dramáticas — Representaciones de María Guerrero — 1897	305
Brindis	373
España y Echegaray	379

LIBRARY
DEC 2 1977
UNIVERSITY OF TORONTO

Mas tu alma se levanta,
Y pasea encendidos
Por entre eternos soles sus sentidos.

¡Oh vén á mí, vén! Lleno
Me siento de tu amor, grande agustino:
Yo amo el fulgor sereno,
El raudal cristalino
De tu sencilla fe y candor divino.

Henchido de alto anhelo,
Hijo de una región joven y hermosa,
Á quien romper el hielo
De la materia odiosa
Le falta sólo para ser dichosa;

Á ti, que eres creencia,
Poesía, ideal, mi lengua aclama;
Y ansiando por la esencia
Que tu espíritu inflama,
Pongo mi corazón sobre tu llama.

1886.

COLÓN

(En el cuarto centenario del descubrimiento de América)

Lánzase el gran Ligur al mar, que tiende
Ante él su inmenso y palpitante seno,
Y al Occidente formidable, lleno
De hondos misterios, el camino emprende.

En ciencia, en fe, en audacia el alma enciende,
Y del terror sobre el rugiente trueno,
Vuela por el Atlántico sereno,
Que ante él, absorto, su furor suspende.

Inculta, allá, dormida entre esplendores,
Nueva tierra le aguarda, y con profundo
Amor, manda á su encuentro auras y olores;

Llega el Héroe, y al ósculo fecundo
Que da á América España, en mil rumores
Surge radiante el porvenir del mundo!

Septiembre de 1892.

EPÍSTOLA Á RAFAEL CALVO

Después de una representación de "Don Álvaro, ó La Fuerza del sino"

Sonar oyendo aún los grandes ecos
Del clamoroso y entusiasta aplauso
Que esta noche, en *Don Álvaro*, arrancaste
Á un público suspenso de tus labios,
Esta amistosa epístola te envío,
Borroneada en verso asonantado,
Sin más razón para elegir el metro,
Que ser el que primero encontré al paso,
Ó quizás porque aun vibran en mi oído
Los romances del Duque, soberanos.

Lleno estoy de tu gloria... mas no temas
Que ofenda tu modestia con dictados
De cortesano adulador, que sólo
Sabe expresarse en términos bombásticos,
Acreditando que no siente el alma
Lo que con tanto ruido dice el labio:
Á mí el tono sencillo me enamora,
La frase familiar, modesta, amo,
Y así te digo con verdad sincera

Que esta noche en mi alma has penetrado.
Sí, me has hecho llorar, has conmovido
Hasta lo más oculto, hondo y arcano
De mi ardoroso corazón, que guarda
Dolores con sonrisas mal velados.

Nunca en verso lloré: sobre mis penas
El manto del pudor arrojé avaro,
Sin consentir que fueran para el mundo
Motivo de irrisión, pasto de escarnio.
Mas al verte en *Don Álvaro*, al mirarte
Torvo rugir bajo la férrea mano
Con que tu sino te aherrojó, lanzándote
Furioso en los abismos del pecado;
Al ver esa honda lucha de tu alma
En tu expresivo rostro fulgurando,
Y esa pasión inapagable, inmensa,
Por tu Leonor, por tu Leonor, que el hado
Te entrega al fin... mas ¡ay! cuando ya sombras
De muerte cubren su semblante pálido;
Y esa horrorosa maldición que lanzas
Al morir, sobre todo lo creado:
Al verte así, con ímpetu se abrieron
Las fuentes de mi alma, dando paso
A mil recuerdos tristes y sombríos
Arrebatados en raudal de llanto...

Hablemos de otra cosa: de tu gloria,
Ó de algo acaso para ti más grato,

De tu España, tu patria bendecida,
Que yo mía también con amor llamo;
De esa patria poética y guerrera,
La que engendró á Guzmán y á Garcilaso,
La que supo mostrarse al mundo entero
En Trafalgar más grande que en Lepanto.

¡Bendito seas tú, por quien resurgen,
En esta edad de mercaderes fatuos,
Del áureo Siglo los prestigios todos,
Que hoy contemplamos con celeste encanto!
Vemos por ti, sublime y fulgurante,
El tiempo en que de España los soldados,
Sembrando medio mundo á cruz y espada,
De Apolo amaban el laurel gallardo.
Sigue, sigue esa senda, rica en gloria,
Que huellas hora con triunfante paso:
Renazcan las doncellas y galanes
De porte audaz y acento enamorado,
Con aquellos agudos discreteos
Que brotaban sabrosos de sus labios.
Que de Alarcón el embustero teja
Sus mil ingeniosísimos engaños,
Y la marmórea Diana, al fin vencida,
Dócil se rinda al amoroso halago.
Marta, con picaresca travesura,
Mezcle el amor divino y el humano,
Y el seductor Don Juan, audaz é impío,
Prenda á las bellas en amantes lazos.

Busto Tabera, en su mansión honesta,
Al lascivo monarca cierre el paso,
Y Sancho Ortiz y Estrella adiós eterno
Se den con alma heroica y tierno llanto.
De su cadena Segismundo libre,
Revuélvase iracundo y encrespado,
Y al despertar de lo que juzga un sueño,
Su cuello á la razón ofrezca manso.
De Calderón el indomable Alcalde
Obedezca á su honor más que al mandato
Severo de su Rey, y que el Infierno
Se trague al suspicaz *Desconfiado.*
Tornen á ser Fernandos y Fadriques
De heroísmo y de honor espejos claros,
Salvando á sus rivales y enemigos
Antes de hollar la fe que ya empeñaron.
Y la gran selva virgen, rica y varia,
De la española escena, desplegando
Su vasta pompa y su verdor glorioso,
Brote aromas, murmullos, aves, cantos!
¡Que por ti, oh Rafael, cesen un punto
Juegos de Bolsa y rechinar de carros,
Y estos sucios harapos de vil prosa
Con los que mente y corazón ahogamos!
¡Volemos á admirar en tu proscenio
Pechos más rudos, trajes más extraños,
Usos más fieros que los usos nuestros,
Pero también un ideal más alto!

¡Y tú siempre admirable! Ora te muestres
Tierno amador en traje cortesano,
Ora guerrero ardiente, que del triunfo
Ceñir anhela ensangrentado lauro;
Ora vueles al crimen, ora empuñes
La espada del terrible franciscano,
Ya en ti respire el soñador Ernesto,
Ya Segismundo con su empuje bravo;
Ya te exalte el amor; ya la esperanza
Brille en tu rostro con alegre encanto;
Ya le ilumine el resplandor siniestro
De afectos vengativos é incendiarios.

No quiero ser tu crítico. No quiero,
Con afán tan mezquino como extraño,
Lanzarme á buscar manchas en los pliegues
Del manto de tu ingenio excelso y claro.
Quédese esa tarea para aquellos
Que á fuerza de ser grandes y ser sabios,
Del corazón prescinden, porque juzgan
Que en un crítico es mueble innecesario.
Cuando algo encuentro yo, como tu ingenio,
Noble, hermoso, sincero, levantado,
Al cual presta calor un alma ardiente,
No lo sé criticar, sólo sé amarlo.

Perdona lo pedestre de mi estilo,
La forma informe, el verso mal cortado:
No fué mi intento al escribirte ahora.

Hacer de arte ó de gusto alarde vano,
Sino que tal como espontáneo y fácil
Nació por ti en mi pecho el entusiasmo,
Del mismo modo de mis labios brote,
Y á ti se ofrezca en cariñoso aplauso.

1883.

Á ESPAÑA

Con motivo del terremoto de Andalucía, en 1884

¡Y pudo, sin temblar, la suerte impía
Hundir en el dolor tanta hermosura,
Derramando la muerte y desventura
Á la opulenta luz del mediodía!

¡Oh España! ¡Oh madre de la patria mía!
¡Tú, cuya alta grandeza aún fulgura
Con lampos de luciente vestidura
En este mundo que engendraste un día!

Si el eco amigo que el dolor eleva
Bálsamo es sólo al corazón que siente
Del infortunio la tremenda prueba;

Óyelo en el clamor hondo y ferviente
Que turbio el Plata entre sus ondas lleva,
Y va á besar tu obscurecida frente.

DESPEDIDA AL PÚBLICO

DE BUENOS AIRES

Versos recitados en el teatro Odeón por el primer actor don Fernando Díaz de Mendoza, en la función de despedida de María Guerrero, el 5 de Julio de 1897.

Desde la región distante
De nuestra patria española
Atrájonos la aureola
De esta comarca brillante.

Y acudimos á ofreceros
Tesoros del arte hispano,
El antiguo, el soberano,
Y el que hoy abre otros senderos;

El que con manos geniales
Esculpió á la grande España,
Y el que en las ondas se baña
De los nuevos ideales.

Mas recibisteis el dón
Con tan cordial simpatía,
Aplausos dando á porfía
Á intérprete y creación,

Que, ufanos de tanto bien,
La causa luego entendimos
¡Lo que á traeros vinimos,
Pues era vuestro también!

De la escena castellana
Vuestras, sí, las glorias son,
Su vibrante inspiración,
Su frase ingenua, ó galana.

Vuestro el ingenio, reacio
Á todo estéril sosiego,
De *Entre bobos anda el juego*
Y *El Vergonzoso en palacio.*

La gracia de *Marta*, en quien
Sabrosa es la hipocresía;
La fina psicología
De *El Desdén con el desdén.*

La alteza, en fin, con que brilla,
Ceñido el manto imperial,
La hermosura sin rival
De *La Estrella de Sevilla.*

Si es el idioma expresión
De cuanto la mente agita,
En vuestros labios palpita
El alma de Calderón.

Es el arte castellano
Raudal inmenso y profundo,
Que lleva de mundo á mundo
Su oleaje soberano;

Y quien le surca valiente,
Ve reflejarse sin velos
Varios y espléndidos cielos
En una misma corriente.

Se funden así en un beso
Consecuencia y libertad,
Carácter y novedad,
La tradición y el progreso.

El fuerte tronco español,
Que á las edades resiste,
Nuevas ramas y hojas viste
Á vuestro radiante sol.

Allá, los excelsos montes
Que al cielo lanzan sus cumbres;
Aquí, las inquietas lumbres
Y los amplios horizontes.

Broquel es la tradición
Contra exóticos antojos,
Que si deslumbran los ojos
Dejan frío el corazón.

Pueblo joven y triunfante
De la comarca argentina,
Atento á la voz divina
Que os grita siempre: «¡Adelante!»;

Tenéis allá, donde riega
El Guadalquivir famoso
Rico suelo y abundoso,
Vuestra casa solariega.

¡Vuestro amor no lo olvidó,
Como no olvida el torrente
El manantial transparente
Que impulso á sus ondas dió!

Así, armónica y genial,
Nuestra gran familia cunda,
Y su palabra fecunda
Lleve al arte universal.

¡El arte! ¡Ráfaga pura
Que de las cimas desciende
Á *tierra baja*, y la enciende
En resplandor de hermosura!

En él vivimos, á él
La existencia consagramos,
Y con el alma animamos
Lo que labró su cincel.

Por él, tras largos desvelos,
Vuestro favor merecimos,
Y colmados aquí vimos
Nuestros más hondos anhelos.

¡Rindámosle, pues, la espada,
Y colguemos, para ejemplo,
Como trofeo, en su templo
Las glorias de esta jornada!

Y vosotros, que alentáis
Gentiles nuestra misión,
Tomad nuestro corazón,
Que así lo vuestro tomáis...

Mas... vano fuera seguir,
Que todo espíritu ardiente
Es mucho más lo que siente
Que lo que alcanza á decir.

¡Derrámense en dulce riego
Mil venturas sobre vos!...
Mas no os decimos: *¡Adiós!*
Os decimos: *¡Hasta luego!*

LA RAZA EN EL ARTE

CONFERENCIA

DADA EN EL ATENEO EL 15 DE AGOSTO DE 1894

LA RAZA EN EL ARTE

Señores:

Sólo el interés manifiesto y la trascendencia excepcional que para nosotros tienen, en las actuales circunstancias, las investigaciones relativas al desarrollo, en las letras y en las artes, del carácter nacional, y al modo como el elemento tradicional y los de incorporación reciente se reflejan ó deben reflejarse en ellas, han podido decidirme á ocupar vuestra atención con un nuevo desenvolvimiento de tan fecundo tema, después de las hermosas conferencias escuchadas no há mucho en este mismo recinto, y de las réplicas y observaciones á que dieron margen.

Quizá no estén las ideas que voy á exponer, ó las conclusiones á que debo llegar, en el cauce de las corrientes generales de nuestros círculos literarios en tales materias; pero si así fuese, ello ofrecería más bien espuela que freno á mi designio, pues siempre inspirará mayor interés el esfuerzo y la lucha, en pleno campo enemigo, por conquistar aun una sola inteligencia para las doctri-

nas sinceramente proclamadas, que el predicar á convertidos. Además, ¿quién podría prever la suerte de una modesta semilla varonilmente arrojada á los vientos? ¿Sería acaso imposible que fuese á caer y dar fruto opimo en alguna mente juvenil, destinada á desarrollarse con brío, á poblarse de ideas luminosas, y á ejercer vasta y poderosa influencia en el desenvolvimiento intelectual de nuestra República? No olvidemos, señores, que, cualesquiera sean las preocupaciones reinantes, tan difíciles de desarraigar en la edad madura, la juventud nos brinda siempre campo limpio y virgen para toda buena doctrina. Ante ella, nunca el buen combatiente, aunque esté solo, luchará en vano. Por otra parte, no debemos atribuir á ciertas esferas intelectuales, llevadas, por abuso de refinamiento, al exotismo, un valor representativo exagerado de nuestra índole y condiciones sociales.

No es un misterio para nadie que el arte tiene su fuente primordial é inmensa en la naturaleza humana, ó más claro, en las condiciones permanentes y universales de la humanidad. El arte que esto olvida, el que en esa fuente no se anega sin término, reniega de su origen y renuncia á su alto destino, para reducirse á un arte excéntrico ó transitorio, á un ingenioso artificio. Reflejar simples estados morbosos de una sociedad determinada, ó antojos y caprichos de un extravagante ó de un raro, por más talento ó habilidad que posea, por más sabio que se le suponga en los procedimientos técnicos, es despojar al arte de su gran valor representativo de la humanidad en sus más hondas raíces y en sus más altos anhelos: es arrancar de sus sienes la corona.

Empero, si sólo esas condiciones generales debiese manifestar el arte, todo concluiría aquí, y no tendría ra-

zón de ser la cuestión que debatimos. Pero la naturaleza, al dividir la humanidad en razas, las ha caracterizado por diferencias profundas. El fondo común de sentimientos é ideas que sirven de fuente perenne á las creaciones artísticas es uno mismo en toda la humanidad civilizada de todos los tiempos; pero cada raza piensa, siente, imagina de un *modo* diverso, según sus condiciones étnicas, sus vicisitudes históricas y las regiones que habita ó que habitó en la época de su principal desarrollo. Y como el arte es manifestación total é íntegra del espíritu humano, claro está que no sólo ha de reflejar lo universal que en él fundamentalmente existe, sino también las diferencias y peculiaridades que cada raza lleva necesariamente consigo. Esas diferencias producen maneras profundamente distintas de concebir, sentir, imaginar y expresar las cosas, y la concepción, la imagen, la expresión, son formas, aunque de diversa categoría, y el arte vive de formas y sólo á través de ellas se manifiesta. Cada raza, al reflejar sinceramente su personalidad en el arte, copia, como en agua cristalina, su propia imagen, con sus condiciones genéricas de humanidad, y también con los caracteres diferenciales de especie que le son propios. Resulta de aquí que la manifestación de la raza en el arte, al cual da carácter y relieve propio, se produce á la vez por mandato ineludible de la naturaleza y por la ley suprema que rige las creaciones artísticas.

Pero aparece luego otro elemento: la nación, el vínculo político que liga á un conjunto de hombres. La formación y persistencia de este vínculo dependen, en gran parte, de contingencias históricas, de guerras y tratados, que poco ó nada se relacionan con el carácter, índole ó genio de las agrupaciones que á él se encuentran suje-

tas. La *unidad política* no supone, pues, necesariamente a unidad fundamental de raza, ni siquiera el predominio moral decisivo de una sobre varias, como lo prueban Rusia, Austria-Hungría y Turquía; y recíprocamente, la división política no implica diversidad étnica, según se ve en las repúblicas hispano-americanas. La nacionalidad, por lo tanto, del punto de vista humano, y por consiguiente, del punto de vista estético, es un elemento secundario y accidental, de mera superficie, y no puede tener en sí mismo un interés de primer orden para el arte, que se nutre, ante todo, de lo que es esencial y constitutivo en nuestra naturaleza. Resulta de aquí que la expresión *arte nacional,* cuando no se refiere á una coincidencia perfecta entre la nación y la raza, ó al *arte de la raza* dominante en una nación dada, sólo responde á esa vaga unidad nacida de comunes vicisitudes históricas. ¿Cuál será el arte nacional del imperio austriaco, conjunto de pueblos enemigos que hablan diversas lenguas, regidos por un emperador de origen germánico: el arte alemán del Austria propiamente dicha, ó el arte eslavo de Bohemia, ó el arte magiar de Hungría, ó el arte italiano del sur del Tirol y de Trieste? ¿Ha sido necesario esperar á que se realizara la unidad política de Italia para reconocer un arte italiano? Cuando habláis de *carácter español*, ¿á quién queréis referiros, al catalán frío ó al apasionado andaluz? ¿Al que celebra exposiciones industriales con brillo extraordinario, ó al que practica el refrán de *matar el tiempo*? ¿Al que engendró la elocuencia desbordada y luminosa de Castelar, ó al que dió ser á la expresión simple, severa, exacta y poderosamente concisa de Milá y Fontanals? ¿Cuál sería el arte nacional entre nosotros, si llegáramos á formar algún día

dos ó tres cuerpos políticos en vez de uno, y siendo, en todo caso, de toda evidencia que el arte cultivado en Montevideo se parecerá siempre más al de Buenos Aires que el de la Rioja, cuando en la Rioja haya un arte? ¿Deja acaso de haber poesía y música polaca, porque Polonia, como nación, haya sido despedazada? Poco, tiene, pues, que ver la nacionalidad, hecho contingente y variable, con el arte, emanación directa de cuanto hay más íntimo, permanente y profundo en la naturaleza y en la índole de los pueblos. Así, no hay correlación de ningún género entre nuestro año diez político y el año diez intelectual con que Obligado delira, como si el uno debiera ser, en tiempo más ó menos largo, la natural derivación del otro. Intelectual, y sobre todo, artísticamente, seremos lo que debamos ser en virtud de la raza á que pertenecemos y de las variedades con que nuestro clima y nuestra historia nos enriquezcan. De lo demás, la naturaleza, madre eterna del arte, no se cura. Ella no es sierva, no obedece: es señora, y manda.

La historia literaria comprueba del modo más palmario lo que acabo de indicar, enseñándonos que no por la nacionalidad, sino por la raza, se distinguieron y caracterizaron siempre las más gloriosas literaturas. El gran caudal del arte griego antiguo no responde á una nación (no lo fué, en el sentido que hoy damos á esta palabra, ni la Grecia propiamente dicha), sino á una raza esparcida por muy diversas regiones y sujeta á dominaciones distintas. El Asia Menor, Atenas, las comarcas interiores del Asia, el Egipto, vieron por turno florecer las letras y las artes griegas, sin más vínculos que los que nacían de la raza y del idioma, cuya unidad esencial se hermanaba admirablemente con la coexistencia de varios dialectos.

La diferencia de climas, de épocas, de vínculos políticos, de influencias extranjeras de Oriente ó de Occidente, bien que diera origen á variedades interesantes, no pudo en parte alguna dominar el enérgico carácter de raza de aquel pueblo, ni nos impide reconocer hoy de extremo á extremo, desde la Heptapotamia india y el Guzarat, hasta Alejandría y Sicilia, el tipo único é inmortal del genio helénico.

En la inmensa mole del imperio romano, son sólo la raza y la lengua del Lacio las que engendran y perpetúan sus letras, tan injustamente desdeñadas por algunos, como mero reflejo de la literatura griega. Roma aprovechó sabiamente las perfecciones alcanzadas por Grecia y sus antiguas afinidades con ella, y pagó el tributo que todos los pueblos pagaron y pagarán siempre, por ley ineludible, á los grandes florecimientos artísticos que los han precedido; pero impregnó su propia literatura con la grandeza del sentimiento romano. Sin hablar de Lucrecio, que no tiene antecesor en Grecia, y sin comparar méritos, ¡qué abismo separa la índole de Homero y de Píndaro de la de Virgilio y Horacio! Virgilio imita las formas de la epopeya homérica, pero en vez de ser épico puro y eco impersonal de su raza, como el cantor de la Ilíada, es, en el fondo, lírico y subjetivo, y vierte en ellas sus propias concepciones y el aroma de sus dulces afectos, casi cristianos. El lector de Homero es su admirador; el de Virgilio, su amigo.

Invadido y desmembrado el imperio romano, el espíritu de su cultura y de su lengua se perpetúa, por su superioridad, y á favor de elementos tradicionales de raza, en los diversos pueblos llamados por eso neo-latinos. Y es cosa digna de notarse, que si bien con respecto á los elementos bárbaros que se fundieron en

ellos hubo ecuación entre la nación y la raza, todavía los esplendores tradicionales de Grecia y Roma, no sólo derramaron y mantuvieron entre todos afinidades notables, provocando imitaciones recíprocas, sino que impidieron el desarrollo espontáneo y sucesivo de los diversos géneros literarios en su manifestación artística. substituyendo el orden natural con que en Grecia habían aparecido á debido tiempo, por una irrupción confusa y desordenada, según los antojos imitativos de los escritores ó las facilidades de adaptación que se les ofrecían. Sólo España logró, en el teatro, obtener una gran manifestación artística realmente indígena. Y no por ello debemos enemistarnos con el Renacimiento, porque en la Edad Media todavía fué más borroso el *carácter nacional* en las literaturas europeas, más comunes los temas y más frecuentes las filtraciones antiguas y las imitaciones contemporáneas. Apenas hay nada más falso y quimérico que esa pretendida originalidad nacional del arte en la Edad Media.

En cuanto á Inglatera y Alemania, lograron desenvolverse, en la edad moderna, con más independencia, porque no tenían, dentro de sus razas, grandes ejemplos que imitar; y con todo, ninguna de las dos ha podido llegar á su plena madurez artística sin pagar largo tributo al arte clásico por medio de sus más insignes escritores. Al mismo Shakspeare, ¡cómo le place calentarse al sol meridional de Italia! Y no sólo suele ser latino en los asuntos y tipos que elige, sino hasta en el modo con que muchas veces desarrolla los unos y hace proceder á los otros. Baste un ejemplo: el amor fulminante de Romeo y Julieta, manifestado y llevado á término de un modo muy poco inglés sin duda alguna.

Descubierta la América, y conquistada y poblada por españoles é ingleses, el arte nacional, sin tradición extraterritorial, resulta todavía más ilusorio. Esas dos grandes razas, al enseñorearse de estas regiones, trajeron consigo y legaron á sus descendientes su religión, su lengua, instituciones y costumbres, su civilización, en una palabra, y es absurdo suponer que árboles así trasplantados, hayan de volver, en el nuevo ambiente, al estado de semillas, para comenzar otra vez el proceso de su desarrollo y seguirlo de modo que dé por resultado su transformación en plantas indígenas absolutamente distintas.

Dejo de lado las demás repúblicas hispano-americanas, respecto de las cuales, al menos en su mayoría, nadie discute el predominio actual, y por mucho tiempo, de la raza española, y me limito, en vista también de la brevedad, á llamar á cuentas severamente cuanto se ha dicho con tanto énfasis y aplomo, por los dos conferenciantes que me han precedido en la dilucidación de este tema, con referencia á nuestra República, que es, al cabo, lo que más especialmente nos interesa.

El Sr. Schiaffino afirma que lo español se borra de nosotros á vista de ojo. El Sr. Obligado dice algo parecido, y añade que lo verdaderamente argentino, original y nuevo, sin imitaciones europeas de ningún género, ha de surgir después, como resultante de muchos elementos diversos. Pero es el caso que el mismo Obligado, en una de sus más bellas poesías, *Los Horneros*, exclama, lleno del más amargo sentimiento: «¡ Lo argentino se va ! » Prescindiendo de esta contradicción, y de la confesión deliciosa que ella implica en pro de mi tesis, y de que no quiero abusar, tenemos, según esto, que lo argentino,

hoy por hoy, no existe, que no es más que un recuerdo ó una esperanza, y que el patriotismo ardiente de Obligado no tiene objeto real y vivo á qué referirse. Es algo que está muerto ó que no ha sido engendrado todavía. Resultan asimismo vanos de toda vanidad los hermosos cantos dedicados por el poeta á nuestros héroes y leyendas, pues perteneciendo unos y otras todavía á la que puede llamarse nuestra *edad española*, no inspirarán interés alguno al tipo argentino definitivo que se ha de formar con el tiempo. Si lo argentino ha de venir después, lo mejor será esperar que llegue para cantarlo. Y aun convendrá aguardar todavía algún tiempo más, porque se canta lo que se ama, lo que se ha nutrido por mucho espacio al calor de nuestro espíritu, lo que evoca recuerdos de casta y de familia. No hay para qué ser tan expresivos, señores, con los recién venidos. ¡Quién había de sospechar que fuera precisamente Obligado el que asestara tan rudo y decisivo golpe á los asuntos nacionales! Pero veamos más de cerca este punto.

En tres causas principales se funda esa estupenda profecía de un flamante tipo argentino, radicalmente distinto de nuestra raza española: la influencia del clima, los indios, la abundante copia de extranjeros que de todas partes nos llega.

Nadie negará la acción que el clima ejerce sobre los hombres; pero esa acción, sobre todo no tratándose de zonas realmente opuestas, no alcanzó nunca á destruir el tipo ó la índole fundamental de una raza, sino sólo á enriquecerla con matices y variedades interesantes. Cerca de cuatro siglos van transcurridos desde la expedición de Solís al Río de la Plata, y á pesar de la intervención

de los demás factores mencionados, la afirmación más desenfadada sólo llega á proclamar que *vamos perdiendo* el carácter español. ¡Cuán largo me lo fiáis! Una de dos: ó la acción climatológica no es tan radical como se pretende, ó nuestro clima se halla en buenas relaciones de amistad con el de España, y no ha querido destruir su obra. Por lo demás, reconocer un tipo fundamental no es desconocer las modificaciones, aun importantes, que por causas varias puede experimentar. Pasma, en verdad, señores, observar la inagotable muchedumbre de diferencias que la naturaleza sabe esparcir en una misma familia, y sólo el desconocimiento ú olvido de su poder maravilloso puede llevarnos á exigir la uniformidad monótona, seca y estéril para reconocer una unidad fundamental de tipo.

En cuanto á los indios, por fortuna nuestra, somos, después de los Estados Unidos, la nación americana que más ha desalojado tan pernicioso elemento. En la región más rica, más poblada y de mayor ilustración é influencia, sobre todo en Buenos Aires, la pureza del tipo europeo es verdaderamente notable, y lo será cada día más, sin duda alguna, aquí y en toda la República. Las razas indígenas, además, absolutamente inferiores y bárbaras, no tienen, en la misma mezcla con la europea, energía suficiente para imponer su sello, ni para introducir en ella ninguna modificación substancial.

Veamos, pues, el tercer factor, la inmigración, tema favorito de tantas declamaciones. Ante todo, señores, permitidme manifestaros mi asombro por el absoluto olvido de cuanto la historia y la experiencia enseñan, de que se ha hecho alarde al tratar este punto, para reem-

plazarlas con las teorías más antojadizas y extrañas á toda seria observación.

Recordaba humorísticamente el Sr. Schiaffino la escena de las brujas de Macbeth, al atribuir al Sr. Obligado el empeño de fabricar el arte nacional cociendo en una olla chimangos y vizcachas, chajás y mojarritas, gamas, ovejas criollas, patos y gallaretas. Pues exactamente lo mismo pretende hacer él con el tipo argentino, sacándole transfigurado y reluciente del caldero en que actualmente se funden italianos, españoles, franceses, ingleses, alemanes, suizos, belgas, austriacos, rusos, turcos, chinos y japoneses. ¿Quién imaginó nunca procedimiento más peregrino? ¿De dónde han sacado el Sr. Schiaffino, y los que como él piensan, esa ley relativa á la lucha y conflicto de razas? ¿Qué los autoriza á convertir en principio general, aplicable á una nación entera, tal ó cual caso raro, observado de cerca, y debido tal vez á un cruzamiento curioso? Contra tales antojos se levanta la historia, la ciencia experimental en este caso, para enseñarnos que de la coexistencia de razas diversas en un mismo punto necesariamente resulta, ó la absorción y aniquilamiento llevado á cabo por una sobre las otras, á las cuales impone su sello y su carácter, ó la persistencia de todas, *mezcladas*, pero no *combinadas*, con influencias recíprocas, pero sin pérdida de las condiciones constitutivas que á cada una distinguen. «La experiencia demuestra, dice Emilio Burnouf, cuya autoridad os es bien conocida, que las razas humanas no ejercen unas sobre otras, física y moralmente, sino acciones superficiales y pasajeras.» (I)

(I) «Histoire de la litterature grecque,» tomo I, página VI.

Austria y Rusia nos ofrecen hoy ejemplos del segundo término del dilema. En España, ocho siglos de dominación morisca, más ó menos extendida, á través de los cuales, árabes y godos eran igualmente, por nacimiento, españoles, no lograron, á pesar de mezclas y cruzamientos, y de la identidad del clima, modificar en conjunto el tipo de las razas rivales, no obstante haber vivido muchos godos en pueblos dominados por árabes, y muchos árabes en pueblos dominados por godos. Tampoco recibió el idioma castellano, ni aun en Andalucía, influencia alguna substancial de la lengua arábiga. Razón le sobra, pues, al Sr. Schiaffino cuando reconoce paladinamente que es la raza el más formidable de los vínculos. Del otro término, la imposición del propio sello sobre las razas advenedizas, nos brindan insigne ejemplo los Estados Unidos. Según el Sr. Schiaffino, esta nación ha atravesado ya el período de cosmopolitismo y de transformación en que nosotros nos encontramos. Pero, en tal caso, me permito preguntar: ¿adónde ha llegado? ¿Acaso á la fabricación de una raza ó de un tipo nuevo, como el que el Sr. Schiaffino pretende extraer del célebre puchero? De ningún modo. Sobre los millones y millones de gentes que se han reunido allí de todas partes del globo, la raza inglesa, sólo superficialmente modificada, ha impuesto victoriosamente su sello, ha salvado su idioma, y se ha sabido conservar dueña de casa. Entre nosotros no faltan, por desgracia, quienes estén dispuestos, á fuer de corteses, galantes y generosos, á arrojar las llaves por la ventana, con la esperanza, sin duda, de que algún francés las recoja, abra la puerta, nos eche fuera, y clave en ella, cual enseña sacra, el último figurín de París. A la hora presente, en Inglaterra

y en las altas esferas intelectuales de la nación norte-americana, los grandes escritores de ambas se consideran glorias comunes de una misma lengua y de una misma literatura fundamental, y en Westminster Abbey se consagra un sitio y se levanta un monumento, al lado de Shakspeare, de Milton y de Shelley, al insigne poeta y crítico norte-americano Russell Lowel. Todo tiende, pues, allí á engrandecerse y abrir amplios horizontes, aprovechando las naturalísimas afinidades de una misma raza, de una misma lengua y de una literatura gloriosa. Si á ese punto hemos de llegar nosotros también, venciendo patriotismos estrechos y humillantes abdicaciones de raza, bendito sea ese mentado período de trasición que dicen que atravesamos!

Restablecida, como creo haber dejado, la verdadera ley histórica que rige el conflicto de las razas, no se concibe por cierto ese prurito enfermizo que en algunos se manifiesta en contra de nuestra verdadera raza nacional, de la que, recién desprendida de la tutela política de España, nos legó ejemplos y tradiciones gloriosas y paseó nuestra bandera vencedora por casi todo el continente americano. No se concibe, digo, el aturdido apresuramiento, la íntima complacencia con que se pretende decretar la desaparición del tipo histórico argentino y su abdicación ante las razas advenedizas, por muy útiles que nos sean, para proclamar y adorar un mito futuro, sin mayor fundamento que el hecho aislado y estéril de que tal argentino es hijo de francés, y tal otro, hijo de turco ó de alemán!

Algunos, para orillar la dificultad, acuden al conocido subterfugio de substituir el vago é idealista dictado de *raza latina* al neto y franco de *raza española*, en cuan-

to á nuestra América se refiere. Para mí, esto es simplemente infantil. La expresión *raza latina* no significa hoy más que una influencia y un lazo de cultura, de origen lingüístico, de tradición literaria, común á varios pueblos desmembrados del imperio romano por diversas razas bárbaras, pero en los que persistió la lengua del Lacio, la cual, al ser absorbida la verdadera raza latina, conforme á uno de los extremos de la ley histórica antes expuesta, se corrompió y dió nacimiento á las modernas lenguas romances. Tal expresión, por lo tanto, no tiene, étnicamente, desde hace fecha, significado alguno, y es, en todo caso, curioso empeño el de remontar los siglos y los pueblos en busca de un nombre y de una filiación lejana, y hasta ilusoria, teniendo la verdadera y segura al alcance de la mano. Es como si alguno, olvidándose de su padre, diese en la flor de apellidarse á sí mismo hijo de su tatarabuelo.

Y bien, señores, yo tengo profunda fe en la persistencia del tipo argentino actual, con sus naturales cualidades españolas y los matices diferenciales criados en el nuevo ambiente, y creo, que en la lucha de razas que tenga por teatro nuestra República, no sólo no ha de ser arrollado, sino que ha de imponer á los elementos extraños su sello y su carácter. Al menos, el desearlo y proclamarlo así es propio de toda alma verdaderamente argentina. Y no obstante lo que puedan creer algunos espíritus destilados por alambique, educados en París y enamorados de lo exótico, para un observador imparcial es indudable que nuestro pueblo, y aun nuestra sociedad culta en general, conservan en lo más íntimo de su sér notables caracteres tradicionales. Á ello contribuye no poco una circunstancia que no suelen tomar en cuenta los que hacen de la inmi-

gración el famoso argumento á que antes me he referido: la abundantísima inmigración española, que viene, en virtud de manifiestas afinidades, á robustecer y conservar en nuestro pueblo los caracteres fundamentales de la raza conquistadora. Véase, en prueba de que enuncio hechos y no invento teorías, lo que pasa entre nosotros con los teatros populares de zarzuela española (de cuyo mérito artístico no quiero acordarme). Ya que el Sr. Schiaffino ha creído poder afirmar el valor representativo de *Juan Moreira*, por el mero hecho de agradar al pueblo bajo, no me negará que lo tiene, y mil veces mayor, el gran desarrollo y persistencia que han alcanzado aquí, precisamente en estos últimos tiempos, aquellos espectáculos, que llevan á sí, sin descanso, en multitudes compactas, á argentinos y españoles, y adquieren día á día, en la humilde esfera que les es propia, por la energía con que se nos han encarnado, los caracteres más evidentes de una representación popular. Dígaseme, pues, qué espectáculos franceses ó italianos de índole análoga, como tantos que aquí se han ensayado, alcanzaron nunca un resultado semejante. Y cuando, por raro caso, acierta algún autor á iluminar alguna de esas obrillas con un rayo de arte é inspiración verdadera, es de ver cómo asciende, en su letra y en su música, á nuestras más altas esferas, y se esparce triunfante por la sociedad toda, que acude una y muchas veces á verla representar en el humilde teatrejo, y no acierta á olvidarse un punto de sus tipos, ni á desprenderse de su lenguaje ni de sus frases, convertidas en universales proverbios. Y hasta en los salones más aristocráticos cae en gracia la obrilla afortunada, y se procura reproducirla fragmentariamente ó en conjunto. Tal

ha sucedido, punto por punto, con la admirable y sabrosa *Verbena de la Paloma*. Después de esto, bien podemos repetir á los que se entretienen perpetuamente en afirmar ó predecir la muerte de todo espíritu español entre nosotros:

Los muertos que vos matáis
gozan de buena salud.

En cuanto al idioma castellano, es de toda evidencia que, salvo diferencias domésticas inherentes á cada localidad, mantiene enérgicamente en la República su unidad fundamental con el que se habla en España. Los defectos, la pobreza de vocabulario y de giros con que aquí le hablamos y escribimos, nacen principalmente del descuido y mal método con que se le enseña en los colegios. Son simples vicios de ignorancia. Las diferencias ligeramente apuntadas por el Sr. Schiaffino pertenecen al lenguaje familiar y existen también en España, de provincia á provincia, y hasta de pueblo á pueblo. En Andalucía, por ejemplo, he oído la voz *panal* en el sentido en que nosotros la usamos: en las demás regiones de la península ignoran que signifique lo que en ellas se llama *azucarillo*. La pronunciación andaluza se parece mucho más á la nuestra que á la de Cataluña ó Asturias. Hay más: es notorio que en las islas Baleares, Valencia, Cataluña y Galicia se hablan, como lenguas nativas, dialectos regionales sumamente distintos entre sí y que poseen literatura propia, á veces de importancia, y el castellano no es más que el idioma oficial, aprendido con bastante trabajo. ¿Arguye todo esto en contra de la unidad del castellano en España, y no podrá llamarse literatura española

la que en tal idioma se escribe? No busquemos nunca la unidad absoluta en las cosas de este mundo, porque la naturaleza se ríe de ella. En todas partes el lenguaje familiar tiende á la diversidad, al uso de palabras y modismos peculiares de cada lugar, aun dentro de un mismo idioma; pero á medida que se eleva á esferas intelectuales y á usos literarios, recobra su unidad fecunda y bienhechora.

Una idea superficial y errónea, con respecto á la naturaleza de las lenguas, y á su aptitud para modificarse, admitir colorido diverso y seguir el curso progresivo de una civilización sin perder su constitución esencial ni su carácter, lleva á muchos á menospreciar la lengua tradicional, á fantasear su muerte, á predecir sin descanso cambios de idiomas, como si se tratase de trocar un vestido usado por otro nuevo. Entre tanto, es hoy verdad averiguada que el griego, por ejemplo, ha atravesado siglos, transpuesto climas y recibido en su amplio seno los raudales de las más distintas civilizaciones, sin haber experimentado cambios fundamentales. Se ha observado que entre la lengua de Platón ó de Jenofonte, y la de los Padres de la Iglesia, la diferencia es, en lo esencial, casi nula. «Las ideas nuevas, dice Burnouf, han exigido palabras nuevas; pero esas palabras, ó existían ya con otros significados, ó han sido formadas de elementos antiguos.» «El griego moderno, añade el mismo sabio, después de haber recibido palabras y formas bárbaras, se desprende de ellas más y más cada día; nada le impide recobrar la pureza de la lengua antigua por el esfuerzo sostenido de los maestros y de los buenos escritores actuales.» Otro tanto puede afirmarse del castellano, cuya admirable unidad fundamental no ha sufrido solución de

continuidad desde el siglo XIII, cuando se desplegó triunfante en las Partidas, hasta la hora presente. Mal pecado fuera la sola tentativa de quebrantar esa unidad soberana de nuestra lengua, vínculo preciosísimo de ochenta millones de hombres, y que, según confiesa Reclus, comparte solamente con el inglés la seguridad de un amplio destino en las más ricas y dilatadas regiones del mundo. A Dios gracias, lejos estamos de necesitar que se nos traduzcan al *argentino* las novelas de Pereda ó de Galdós, las *Doloras* de Campoamor, las áureas filigranas de Valera, los poemas de Núñez de Arce ó las críticas de Menéndez y Pelayo.

Pero quiero suponer por un momento que nada de cuanto llevo dicho hasta aquí tiene fuerza alguna, y que, en efecto, nos hallamos en una época de transición en la cual se está elaborando un tipo argentino nuevo y sin arrugas, y un nuevo idioma. En tal caso, y como lo presente merece alguna consideración, y no todo ha de ser sueños y fantasías de futuro, convendría preguntar: ¿qué rumbo deben seguir y á qué han de atenerse los artistas y escritores actuales? Siendo nuestro tiempo de transición hacia un mundo desconocido, claro es que si se entregan sin resistencia á la heterogeneidad y mezcolanza propias del mismo, sus obras serán borrosas y quedarán rezagadas y olvidadas, cuando lleguen á madurar las frutas que ahora están verdes. Tened presente, señores, que las obras de transición no tienen carácter, no sirven, pasado su fugaz instante, ni para Dios ni para el diablo. Sería, pues, mil veces preferible aconsejar á los jóvenes escritores que, en vista del mal momento que les ha tocado en lote, y no pudiendo dar caza á lo futuro, se atengan á lo pasado, al tipo antiguo, marmóreo, si se

quiere, pero de gran relieve y hermosura, y con un puesto glorioso conquistado en el mundo. Siempre será más grato contemplar un bello monumento pintado, que los tirantes y ladrillos reales de un gran edificio en construcción. Hermoso ejemplo de tal superioridad, y de cuánto la posteridad la agradece, nos da el gran Quintiliano. Nacido en una época de decadencia, en que el latín había perdido su pureza y el mal gusto imperaba por todas partes, remontó con brioso esfuerzo la corriente del tiempo, y siguiendo más á los muertos que á los vivos, logró renovar por un momento para las letras latinas las hermosas tradiciones ciceronianas. Poco resultado alcanzó, por ello, como orador forense: los jueces de su tiempo gustaban de otros manjares; pero mientras de los demás escritores de entonces, reflejadores de esos turbios días, queda apenas memoria, ó se aprecian en poco, Quintiliano señala para la posteridad justiciera la más alta cumbre de la crítica literaria en la antigüedad, y figura, por la pureza, hermosura y carácter de su estilo, entre los grandes clásicos latinos de la edad de oro, al lado de Cicerón, su maestro tan admirado.

Se dirá que este no es tiempo de decadencia, sino de gestación: lo mismo da para el caso. La oposición es idéntica, entre tipos definitivos y tipos de transición. Por lo que á mí respecta, yo os declaro, señores, ingenuamente que, como escritor, bueno ó malo, aspiro á ser miembro de una familia definida, con tradiciones y carácter propio, en una lengua, en cuanto cabe, pura y homogénea. De no ser así, no escribiría: no me seduce el papel de larva literaria.

Respecto del llamado *arte nacional*, algunos han observado, y yo entre ellos, que él no puede resultar de

fórmulas y propósitos, sino de lo único que debe exigirse al artista: la sinceridad. Esta observación es muy exacta; pero adolece de un gran defecto; que con ella todos estamos conformes. Lo cual significa, si no me engaño, que deja en pie la dificultad. La sinceridad puede perderse, en efecto, así por carta de más como por carta de menos; lo mismo por el empeño de fabricar artificialmente un arte nacional, que por el deslumbramiento producido por modelos y gustos exóticos, por la docilidad en seguir simples modas extranjeras que á nosotros no nos sienten bien.

La existencia de este peligro y de este mal en nuestro país es algo que no tolera discusión, y yo estoy, en este punto, en completo acuerdo con Obligado. Un exceso de admiración supersticiosa por un arte extraño ya formado, fué siempre funesto para la sinceridad del arte propio en los pueblos que sólo empiezan á tenerle. Así vemos con cuán poca sinceridad se aclimató en el Renacimiento la poesía bucólica, por extraviada imitación del arte griego, donde tuvo su espontaneidad y su razón de ser. Heredia, tan romántico por el sentimiento, fué pseudo-clásico en la forma, porque tal era la escuela dominante en Europa. Más tarde toda América fué romántica sin sinceridad, por imitación extranjera, y los poetas de este mundo nuevo se figuraban hallarse en plena Edad Media, entre castillos feudales. Apareció luego en Francia el naturalismo morboso de Zola, y ya hubo aquí naturalistas que no acertaron á ver en el mundo sino ébrios y prostitutas. Por último, revientan en París cuatro escritores estrafalarios, poetas de pura superficie, que han descubierto el secreto de serlo sin necesidad de tener alma ni buen sentido, que enarbolan como bandera y aceptan orgullosa-

mente por mote lo que en todas partes donde hubo arte verdadero y gente cuerda pasó siempre por envejecimiento y anemia: la Decadencia, y ya tenemos en ciertas partes de América (aquí todavía no, pór fortuna) una insufrible plaga de decadentes imberbes. ¡Santo Dios! ¡Y todavía se arriesgaba el Sr. Schiaffino á solicitar para aquellos poseídos de París un respeto que en manera alguna merecen! En lo que sí le hallo razón es en oponerse á que los comparen con Góngora. Góngora fué un gran poeta extraviado, pero poeta de veras, que antes de perderse, supo escribir canciones, sonetos y romances gallardísimos, llenos de savia y de color, que han quedado como dechado en la poesía castellana y atravesado siglos en triunfo. El extravío de los decadentes consiste, no en alejarse del Parnaso, sino en haberse dirigido á él, confundiéndole con un manicomio. Al fin y al cabo, clásicos, románticos y naturalistas, respondían, más ó menos sinceramente, á modos de ser fundamentales del espíritu humano, á poderosas corrientes de una época, y tuvieron repercusión universal. Los decadentes y simbolistas militantes representan, cuando mucho, el movimiento de algunas callejuelas de París, y nadie en Europa los toma en serio. Se dice que nos burlamos de ellos sin conocerlos. Supongo que no se podrá argüir de tan cómoda manera á Leconte de Lisle, quien los clasifica así, según leo en una correspondencia reciente: «No entiendo absolutamente nada de lo que escriben. Mi opinión es que pierden el tiempo y malgastan su juventud en hacer cosas de que no quedará huella alguna dentro de pocos años. En sus obras hay un eclipse total del francés y del buen sentido. Asombra semejante aberración. ¡Qué lengua la que usan! Tomad un sombrero, echad dentro adverbios, conjuncio-

nes, preposiciones, substantivos y adjetivos. Id sacándolos con la mano, á ciegas; escribidlos según vayan saliendo. . . y tendréis el simbolismo y el decadentismo. Decadentes y simbolistas son los amantes del delirio, según la frase de Baudelaire.»

Es conveniente, pues, y saludable, dar la voz de alerta contra tan absurdas imitaciones, que llevan inconscientemente á la pérdida de toda sinceridad; contra el vano prestigio de las *modas* artísticas extranjeras, contra el lamentable olvido de lo que nos rodea, de lo que constituye nuestro sér, tradición y carácter, olvido mil veces más funesto para el arte naciente de un pueblo que el exceso nacionalista.

Y bien, señores, ¿cuál es el gran antídoto contra tales venenos? Yo no vacilo en proclamarlo bien alto: la tradición. La tradición, que en todas partes se venera y respeta, y cuya benéfica influencia desconocen aquí algunos, infantil y aturdidamente. Ella, á la vez que nos ampara contra los caprichos del primer viento que sopla, quita todo peligro á las corrientes que vienen y deben venir libremente á fecundar nuestro espíritu de todas partes del mundo. Ella nos impedirá caer y vivir perpetuamente de rodillas, en adoración supersticiosa, y abdicando nuestra personalidad propia, ante una nación determinada, por grande que sea, con olvido ó voluntaria ignorancia de lo que pasa en las otras. Ella nos evitará el suponer en París el cerebro del mundo, en un siglo en que todos los grandes pensadores que rigen el movimiento de las ideas, los Kant, los Hégel, los Stuart Mill, los Spencer, han surgido á luz en Alemania ó en Inglaterra.

Considerad un instante los fecundos resultados que la enérgica fuerza tradicional ha traído á la literatura espa-

ñola en este siglo. Iniciado fuera de España el movimiento romántico militante, á fines del siglo pasado, penetra en ella hacia el año de 1834. Enlazado en el acto con la tradición romántica española del romancero y del teatro, dió en éste una serie de obras castizas y hermosísimas, muy superiores á cuanto produjo en Francia la musa dramática del romanticismo, y en el poema, *El Moro Expósito* y las admirables leyendas de Zorrilla. En cambio, la novela romántica, como la tradición novelesca española era realista, no dió en España sino falsas imitaciones. Surge más tarde, en otras partes de Europa, la corriente realista en la novela, y la novela peninsular, en vez de remedar el naturalismo de Zola, recuerda que en España nació Cervantes, y la novela picaresca, y reaparece brillante en manos de Pereda, tan nueva como española. Conservemos, pues, nosotros con amor el viejo y noble tronco del árbol tradicional, que ya la naturaleza se dará prisa á renovarlo y embellecerlo, cubriéndolo de flores y cargándolo de frutos nutridos con la savia y madurados con el sol de esta tierra amada y generosa.

Así entiendo yo el arte nacional entre nosotros. Arte de nuestra raza española, modificada y enriquecida, pero no desnaturalizada en su esencia, por el nuevo ambiente, y vencedora en la lucha con las otras razas que nos vienen de fuera. Arte espontáneo y sincero, crecido y mejorado orgánicamente, atento, en cuanto al fondo, á lo que nos rodea y nos es propio en naturaleza, historia, índole, tradición y costumbres, y en cuanto á la forma, á los progresos del arte universal; arte que no se empeña en distinguirse de lo que naturalmente se le parece, y prevenido contra las falsas imitaciones y los peligrosos deslumbramientos de vanas modas artísticas extranjeras:

arte, en suma, bien nacido, hijo de sus padres y hermano de sus hermanos, pero con sello, relieve y colorido propios é individuales. Este arte tiene y reconoce en las letras tradiciones gloriosas extraterritoriales, y sin perder su autonomía, concurre á formar un gran imperio ó confederación literaria, en la cual, por fortuna, no se necesita que nadie mande ni que nadie obedezca, como en los Estados políticos. En él no hay más autoridad que la del talento, ni más sol que el de la inteligencia, ni más vínculos que los que forjan un soberbio idioma común y la sangre que corre impetuosamente por sus venas.

MANUEL TAMAYO Y BAUS

MANUEL TAMAYO Y BAUS

La personalidad literaria que me propongo estudiar aquí, por la importancia y mérito superior de sus creaciones, por la gran diversidad de géneros que abarcó en ellas, no obstante su corto número, por los problemas fundamentales de arte que suscitan y la teoría estética á que obedecen, no es de las que pueden fácilmente levantarse en peso. Fuerza será, pues, aun á riesgo de extenderme demasiado, hacer un detenido análisis de sus principales obras, del cual veremos ir surgiendo una á una sus cualidades características, así como la índole y tendencia general de su eminente talento.

Como no escribo sólo para eruditos y conocedores del teatro íntegro de Tamayo, me veré á veces en el caso de dar una idea general de sus argumentos, y aun de transcribir algunas escenas, con explicación previa de la situación y circunstancias á que se refieren, como ilustración de mis juicios, y á fin de no exigir del lector que me crea bajo la sola fe de mi palabra. Este procedimiento podrá no ser muy severamente literario; pero ofrece más amenidad y dejará más en descubierto la solidez ó inconsistencia de mis afirmaciones. Bueno es

que el crítico, sin dejar de serlo, dé á cada cual elementos para formar juicio propio.

Notable antítesis ofrecen, desde luego, las altas facultades artísticas de Tamayo, su concepción vigorosa, su fantasía, su sensibilidad tan varonil como intensa, la rica vida interior que ellas engendran, y las obras maestras en que se traducen y condensan, con la normalidad, diré así, de su carácter, con la obscuridad, regularidad y monotonía de su vida exterior, absolutamente burguesa. Nació en Madrid el 16 de Septiembre de 1829. Fué Oficial de un Ministerio, Bibliotecario del Instituto de San Isidro, Secretario perpetuo de la Academia Española y Director de la Biblioteca Nacional. Murió el 20 de Junio de este año. He ahí toda su biografía.

No hubo en él, en su larga existencia, vida pública, ni siquiera vida social; sino vida de familia (incompleta, pues no tuvo hijos) y vida intelectual. Nada debe, pues, su gran renombre artístico contemporáneo al prestigio que indudablemente añade á los grandes poetas, conspirando á hacerlos célebres en su época, una actividad exterior dramática, agitada ó brillante. La suya más semeja de erudito, ó de anticuario, que de poeta. Quizá parezca frívolo lo que voy á decir; pero es lo cierto que hasta las condiciones eufónicas y ópticas de su nombre, ó mejor de sus dos nombres, le son adversas y alejan la idea, con respecto á quien los posee, de la hermosura artística, del vuelo y la intensidad poética. ¿Y quién puede negar el hechizo complementario que en un gran artista tiene un nombre gallardo y bien sonante? ¿Cómo desconocer que los solos nombres de Píndaro, de Virgilio y de Byron, por su enfonía, y aun por su forma, sugieren á la imaginación fulgores poéticos y es ya

un incentivo para buscar y leer sus obras? ¡Tan considerable influencia ejercen sobre la imaginación nuestros sentidos! Bien lo conocía Góngora, cuando sustituyó este bello y sonoro nombre al prosaico y feo de Argote, que era realmente el suyo; y el sublime creador del Don Juan, carácter destinado á recorrer en triunfo el universo hasta la consumación de los siglos, no juzgó su opaco nombre de Gabriel Téllez digno de engarzar tanta gloria, y le reemplazó por este otro, armónico y elegante, que la posteridad ha recogido admirada: *Tirso de Molina.*

Ya veremos, sin embargo, cómo esas condiciones recatadas de la vida de Tamayo, á que antes me refería, se reflejan é influyen por varios modos en su producción dramática, confirmando una vez más la constante existencia de esos lazos sutiles y preciosos entre la biografía y la obra de arte, con tan profunda penetración desentrañados por el incomparable Sainte-Beuve.

La época activa de Tamayo y Baus, como autor dramático, se extiende, desde la reacción política inaugurada con la dictadura de Narváez, en 1848, hasta la exaltación al trono de España de Amadeo de Saboya, en 1871, pasando por el pronunciamiento de 1854, la época relativamente tranquila, liberal y progresista que le siguió con los moderados, y la Revolución fundamental de 1868. El principio de su carrera artística coincide precisamente con el fin del gran movimiento romántico, muerto á manos de sus propios excesos después de haber conquistado brillantemente la libertad del arte y rehabilitado las gloriosas tradiciones de la Edad de oro. El nuevo período literario de que son principales representantes en la dramática Tamayo y López de

Ayala, fué esencialmente ecléctico y de conciliación, procurándose en él recoger, coordinar y armonizar los buenos elementos y los gérmenes fecundos yacentes entre las ruinas y destrozos del clasicismo y del romanticismo militantes.

El público español de entonces no tenía la agitación ni la nerviosidad del actual; era tranquilo y reposado en sus juicios y entusiasmos, y muy celoso y de muy fino gusto en cuanto se refería á la expresión literaria, y á la armonía y *conveniencia* teatral. Por desgracia, era también excesivamente timorato y meticuloso en lo que entendía por moralidad en el arte, y obligaba á los autores á contenerse y limitarse en el desarrollo lógico de las pasiones humanas, y aun á torcer su curso, antes que llegasen á ofrecer espectáculos que se consideraban poco edificantes, ó á determinaciones finales contrarias á la ley moral. Se aplicaba un criterio social y de conveniencias al casto desnudo de la Venus de Milo, y se saboreaba, en cambio, con fruición, una cierta dosis de catecismo diluido en la obra dramática. Si ello para la moralidad era estéril, para el arte ¿qué duda cabe? era pernicioso y engendró deficiencias en obras de altos ingenios; pero no lo condenemos airados, hoy que se padece del mal contrario, y en nombre de la novedad y la audacia se aceptan sin murmurar en la escena las teorías más disolventes y cínicas, los más crudos y repugnantes realismos, así los que pudieran creerse debidos á simple fuerza de realidad, á necesidad ó conveniencia estética, como esos otros, de peor especie, que dejan trascender una idea, una tendencia general pervertida ó impura, algo á modo de un catecismo del diablo. Entre sermón y sermón, la elección no

podría ser dudosa; pero lo mejor será siempre dejar que la naturaleza libre y ampliamente nos revele lo que hay en ella de más trascendental y más íntimo.

Dentro del período indicado, la actividad dramática de Tamayo se divide en dos secciones perfectamente determinadas. La primera se abre con su primera obra original, *El 5 de Agosto,* representada en 1848, y termina magníficamente en 1856, con una de sus obras maestras, *La Bola de nieve.* La segunda corre desde 1862, con *Lo Positivo,* hasta 1870 con *Los hombres de bien,* su última obra. Desde esa fecha hasta su muerte, es decir, en el largo espacio de veintiocho años, su silencio ha sido absoluto.

Su precocidad fué grande. Hijo de actores y criado entre bambalinas, su vocación por el género dramático se reveló desde los primeros años, dándose el caso curioso y extraordinario de que, á los diez ó doce de su edad presentase en la escena, desempeñado por sus mismos padres, un arreglo del francés, *Genoveva de Brabante.* El público lo recibió con aplauso, y al llamar al ignorado autor, su madre, la primera actriz doña Joaquina Baus, bañada en risa y lágrimas, se presentó llevándole de la mano.

Escribió, sin embargo, poco. Sus obras todas, contando así las originales como las conquistadas y arrebatadas genialmente en campo ajeno para las letras españolas, y aun los meros arreglos y tentativas, hoy olvidados, de su iniciación artística, no pasan de treinta. (1) De éstas, sólo

(1) En la última categoría deben incluirse, á más de la *Genoveva, Juana de Arco,* imitación de Schiller (1847); *Una apuesta,* arreglo en un acto (1849?); *Una aventura de Richelieu,* drama escrito sobre otro de Alejandro Duval (1850?); *Á Escape,* comedia arreglada del francés (1855); *Un*

ocho ó nueve tienen, en absoluto, verdadera importancia. Pero ¡qué variedad de géneros abarca en tan corto espacio, y cómo supo marcar huella profunda en todos ellos con admirable elasticidad de ingenio! ¡Qué diversidad de ambientes dramáticos, de bien esculpidos caracteres de uno y otro sexo, de esta y de aquella edad! El drama histórico á la española, el trascendental y psicológico moderno, la tragedia clásica, el drama y la comedia social, el proverbio, todo lo abarcó y tocó con mano maestra, en pocos pero acabados ejemplares.

Ni tradicionalista murado, ni exótico. Sin dejar de ser castizo, sin dejar de respirar en el propio y natural ambiente de su tierra y de su raza, amplió y robusteció su talento con las más poderosas corrientes extranjeras, y añadió á las excelencias tradicionales del drama español, los tesoros, tan concordes con el espíritu de nuestro siglo, del trascendentalismo alemán y de la profunda psicología shakspeariana. Tales fueron las grandes influencias que fecundaron y modernizaron su espíritu sin quebrantar en lo mínimo su individualidad artística ni su sello de raza. Su acción significó enriquecimiento, no desnaturalización de la dramaturgia española. Entre esas influencias, ninguna tan evidente, constante y enérgica como la de Schiller, á quien él mismo, en el prólogo de *Angela,* uno

---

marido duplicado, comedia en un acto, con Miguel Ruiz y Torrente; *Fernando el pescador*, ó *Málaga y los franceses*, drama en prosa; *El dón del cielo*, composición alegórica y melodramática; *Centellas y Moncadas*, drama, en colaboración; *La esperanza de la patria*, loa con Cañete; *Don Simplicio Bobadilla*, zarzuela de magia; *El castillo de Balsáin*, drama, con Luis Fernández-Guerra; *Un juramento*, drama, con el mismo; *Un sentenciado á muerte*, juguete en un acto; *El peluquero de Su Alteza*, comedia, con Luis Fernández-Guerra.

de sus primeros dramas, inspirado en *Intriga y amor* del gran poeta alemán, llama con fruición *su insigne, su admirable maestro.* Esa fecunda deuda de Tamayo hacia algunas literaturas extranjeras modernas, análoga á la de muchos otros ilustres compatriotas suyos, y patente en el pseudo-clasicismo á la francesa de las primeras décadas de este siglo, y en la revolución romántica llevada de Francia y de Inglaterra primero, con Rivas, Espronceda y Zorrilla, y de Alemania después, con Sanz, Laverde, Selgas y Bécker; y en los ensayos *naturalistas* posteriores, y en el *albionismo* de Galdós, y en el ático eclecticismo de Valera, y en el psicologismo, tan poco español, de Campoamor; y en lo que al drama se refiere, desde Moratín, discípulo de Molière, hasta las tentativas ibsenianas de Echegaray y el simbolismo de Guimerá, sin contar los innumerables arreglos, traducciones é imitaciones del teatro francés; tal deuda, digo, responde victoriosamente al cargo ligero é inconsulto de ensimismamiento, de petrificación y de encierro dentro de rígida y secular armadura y del feudal castillo tradicional, formulado contra los escritores españoles de la presente centuria por algunos con tanta furia enamorados de lo raro y exótico, que no se satisfacen ni reposan mientras no se sacrifica humildemente en sus aras toda cualidad natural y toda substancia propia.

Después de su primer ensayo original, romántico y terrorífico, y de su drama *Angela,* ya muy superior, dió Tamayo á la escena, en 1853, su tragedia *Virginia,* primer sólido fundamento de su gloria. Su representación fué un triunfo espléndido y resonante, que las generaciones posteriores han confirmado, recogiendo la obra con entusiasmo literario, é incorporándola al tesoro del

arte nacional como el más bello ejemplar del clasicismo dramático español, superior á *Edipo* y á *La muerte de César*. Esta restauración de la tragedia clásica, después del período romántico, no significaba una reacción del pseudo-clasicismo vencido, sino la aplicación de la esbelta forma dramática antigua, severa y armónica como un templo griego, á un asunto gentílico sí, pero en el cual se infundió el espíritu y tendencia del drama histórico romántico, de que estaba aún impregnado el ambiente. Para realizar esta unión, despojó á la forma clásica del énfasis oratorio y de la monótona solemnidad con que en los tiempos modernos se la había falseado, dándole más acción y movimiento, y en la expresión más familiaridad y variedad de matices. Aquí, como en muchos otros casos, fué menester acercarse á la fuente más antigua y más pura, al clasicismo genuino, para ponerse en mayor consonancia con lo moderno. ¡Profunda enseñanza es esta, y de la cual el artista, siempre expuesto al deslumbramiento de la efímera moda literaria del día, puede sacar magnífico provecho!

Tamayo, según lo explica en el interesante prólogo que precede á su obra impresa, creía (al menos entonces) que aún era posible llegar más adelante que él por ese camino, rompiendo de frente hasta con la unidad de metro invariablemente adoptada en la tragedia pseudo-clásica. Pero ¿es posible, en uno ú otro caso, realizar tal restauración de un modo definitivo, lanzando de nuevo esa hermosa y soberana forma antigua del poema escénico, con toda su prístina pureza, en las agitadas corrientes de las ideas, de los asuntos y conflictos modernos, según lo sueña en estos mismos días el notable escritor italiano D'Anunzzio? No, á mi juicio. Esa forma obedecía

á un concepto de la poesía dramática, magnífico en sí, pero radicalmente contrario al que nos impone la esencia misma de la civilización moderna. Se abre entre ambos el mismo abismo existente entre el ideal pagano y el cristiano, entre una y otra religión, entre una y otra sociedad. El Cristianismo, al abrir al espíritu los cielos de lo infinito, haciendo del individuo el centro principal de toda pasión y toda vida, trasladó también á él el eje del arte dramático, destinado á ser en adelante su imagen. En el mundo antiguo, subordinado á la razón colectiva y al concepto del Estado, el drama era la representación ideal de principios abstractos, de instituciones sociales, de conflictos morales genéricos. De ahí su imponente grandeza, las condiciones de su estilo y la absoluta falta de afectos y deberes en lucha dentro de un mismo personaje, el cual marchaba recto á su objeto como lanzado por fatalidad inexorable. Las formas trágicas, natural y espontánea consecuencia de todo ello, no pueden contener de buen grado la rica y profunda vida psicológica y de familia propia de la civilización cristiana. Es esto tan cierto, que deslindados así clasicismo y romanticismo, y tomada esta palabra en su sentido más fundamental, las mismas tragedias de Racine y de Corneille, no obstante el ropaje pseudo-clásico que las embaraza, resultan románticas por su esencia, pues su centro de gravedad está en las borrascas y conflictos interiores del alma. Fueron, pues, estos grandes autores, como con notable clarovidencia afirmaba Tamayo de Moratín, *románticos á pesar suyo,* ó sin saberlo. La *Atalía* de Racine es caso único de clasicismo verdadero é íntegro, por la naturaleza excepcional de su bíblico asunto, análogo á los antiguos.

Pero no es menos cierto, que esa aspiración al arte clásico, aun dentro de la dramática, y á realizarlo siquiera una vez en la vida, será siempre propio de altos ingenios, dignos, según afirmaba Goethe, de querer lo imposible. Y el resultado de su audacia, cuando se ofrece en una creación como *Virginia,* constituirá un timbre de nobleza para cualquier literatura, y una saludable influencia contra la trivialidad y la vulgaridad plebeya á que es tan ocasionado el poema dramático. Una obra así tiene, cuando menos, la misión de encaminar la vista á las alturas.

El interesante y conocido asunto de *Virginia,* tomado de la historia romana, por nadie fué tan magistralmente desenvuelto en el teatro como por Tamayo, sin exceptuar al mismo Alfieri. Virginia, hija del centurión Virginio, recién desposada con el tribuno Icilio (en la historia y las tragedias anteriores es sólo su prometida), inspira pasión ardiente al decenviro Apio Claudio, de carácter cruel y despótico, quien viendo burladas sus esperanzas, urde una intriga en cuya virtud su cliente Claudio reclama á la joven como esclava suya para arrancarla de manos de su esposo y de su padre. Vanos son ruegos y súplicas, y aun la sorda irritación del pueblo contra el despotismo político del decenviro: éste pronuncia sentencia favorable á Claudio, y ordena, en el foro, la inmediata entrega de Virginia á su supuesto dueño. Al verla perdida, Virginio, su padre, le arranca allí mismo la vida para arrancarla á la deshonra, acto tremendo que subleva al pueblo y determina la caída de los decenviros. Tal es, en esqueleto, el argumento de esta tragedia, en la cual ha pintado vigorosamente Tamayo, según él mismo lo dice, el amor á la honra y el amor á

la libertad, compenetrando la acción pública é histórica con la familiar é íntima en cuadros magistralmente trazados. El carácter de Virginia, el principal, sin duda, está pintado con una mezcla de entereza heroica y suave ternura, de resignación ante el sacrificio, si en último término es necesario, y de deseo de conservar la dulce vida, que le hacen, no obstante su severidad trágica, profundamente humano y femenino. La altivez para no ceder y las lágrimas y súplicas para obtener piedad, le dan complexidad y forman el más artístico contraste.

Transcribiré dos escenas de esta tragedia. Sea la primera la escena 2ª del segundo acto, entre Virginia y Apio Claudio, que la sorprende sola en su casa:

CLAUDIO. (¡Despierta, sola!) El decenviro Claudio
perdón te pide.
VIRGINIA. Gratitud le debo.
¿Cuándo el hogar del centurión Virginio
honra tal mereció?
CLAUDIO. Si en él penetro
no bien alumbra el resplandor del alba....
VIRGINIA. ¿Es quizá porque fausto mensajero
nuevas te dió de mi valiente padre?.....
CLAUDIO. Cesa y no ultraje tu desdén el fuego
en que por ti mi corazón se abrasa.
A repetir que te idolatro vengo.
VIRGINIA. Bien se comprende el móvil que te guía,
por más que así lo ocultes: tu deseo
es probar mi virtud; y cuando Icilio
y el tierno padre vuelvan, como en premio
de su valor en la campal batalla,
referirles mi púdico denuedo.
¿Tú perseguir á la infeliz doncella,

mientras lucha y tal vez muere contento
el amoroso padre de familia,
la libertad romana defendiendo?
¿Tú que gobiernas, y á la faz de Roma
debes favor á todos justiciero,
recompensar al ínclito soldado
con amargura eterna y vilipendio?
¿Ser un patricio, como nadie ilustre,
menos leal que el último plebeyo?
¡Nunca: imposible! Quien lo diga miente;
se engaña quien se atreva á suponerlo.

CLAUDIO. Fija la mente en codiciosos planes
miré el amor con lástima y desprecio,
hasta que Venus decretó sañuda
que en viva lumbre se cambiase el hielo;
y al ver tu rostro, me clavó en el alma
la aguda flecha del amor primero.
Sé que al amparo de tu padre, ofreces
á las más puras vírgenes ejemplo,
y auméntase el afán; que á Icilio adoras,
y hórrida tempestad rompe en mi pecho.
Juro olvidar el malhadado sitio
en que te vi, y á recorrerle vuelvo;
pasas, y miro tu divino rostro
jurando no mirarte al propio tiempo.
Contra el amor que me avergüenza lucho;
vana es la lid. Mi corazón soberbio
que armado en ira resistencia opone
al fuerte impulso de voraz deseo,
sucumbe al fin, y despechado late
cual ruda peña que estremece el viento.
Ya desistí de la tenaz porfía:
ávido cunde el comprimido incendio,
y amado quiero ser. Mi nombre sabes,
dueño de Roma soy, y he dicho *quiero*.

VIRGINIA. Ni al corazón se manda, ni me asusta
vano furor, ni Roma tiene dueño.
Esposa, es fuerza que me acates; hija,
favor me debes; tu piedad merezco,
niña infeliz y sola; ciudadano,
ceder te cumple á mi ferviente ruego;
padre de Roma, en tan amargo trance
contra ti mismo á tu defensa apelo.
¿Quieres que doble la cerviz? Humilde
me postro y lloro. Desarruga el ceño;
(*Se arrodilla á alguna distancia de Claudio. Éste aparta de ella la vista*)
abre el seno á mis lágrimas: fecundo
en flores de piedad le hará este riego.
¿Es por ventura apetecible hazaña
rendir á una mujer? Más digno objeto
reclama tu valor. El ¡ay! escucha
que dan al aire en crudo abatimiento
madres, viudas y huérfanas; contempla
los campos de cadáveres cubiertos;
de estraño yugo amenazada Roma.
¿Y tú lo sufres? No; que ya te veo
arder en nobles ímpetus! ¿Qué aguardas?
Débase el triunfo á tu incansable celo;
y el bien de Roma codiciando sólo,
dicha tendrás y plácido sosiego,
libre de infausto amor; que amor de patria
basta á llenar un corazón entero.

CLAUDIO. Sólo tu amor codicio. ¿Y qué, pudiste
ambicionar más alto vencimiento?
¿Débil mujer con su desdén me agravia,
y yo el agravio sin venganza dejo?
Venid, cobardes ciudadanos: todos,
sin que la lengua os paralice el miedo,
decid si el hombre que su afán reprime,

y suplica, y aguarda, es el tremendo
decenviro, el tirano, el que dispone
de haciendas y de vidas, y á un acento
difunde en torno el júbilo, ó de espanto
hace temblar de Roma los cimientos.
¡Tampoco yo me reconozco ahora:
yo también de mí propio me avergüenzo!
Venid, venid y en mi baldón gozáos:
el que tigre os espanta es vil cordero.
Venid, y el susto convirtiendo en mofa,
ved al tirano convertido en siervo!

VIRGINIA. Déjame.

CLAUDIO. No lo esperes.

VIRGINIA. Me horroriza
tu amor.

CLAUDIO. ¡El de otro te seduce!

VIRGINIA. Eterno
será el que á Icilio consagré.

CLAUDIO. Desiste.

VIRGINIA. Nunca.

CLAUDIO. Olvídale.

VIRGINIA. ¿Ignoras que un afecto
que en la virtud se funda, acaba sólo
con la vida? ¡Le adoro! ¡Te aborrezco!

CLAUDIO. Pues bien, mía serás.

VIRGINIA. ¿Virginia tuya?
Sella el impuro labio.

CLAUDIO. Estoy resuelto:
tú misma el precio del favor señala.

VIRGINIA. ¿Yo vender mi virtud? ¡No tiene precio!

CLAUDIO. Pues tiembla.

VIRGINIA. En vano intimidarme quieres.

CLAUDIO. ¿Ignoras, desdichada, cuánto puedo?

VIRGINIA. Á reprimir y castigar delitos
alcanza tu poder; no á cometerlos.

CLAUDIO. El corazón de la mujer es cera.
El tuyo al fin se ablandará: lo espero.
VIRGINIA El corazón de la mujer romana
es cera á la virtud; al vicio hierro.
CLAUDIO. Lástima sólo tu desdén me inspira.
Yo postraré tu efímero ardimiento.
VIRGINIA. ¡Auxilio á Roma pediré!
CLAUDIO. ¿Y en Roma
quién puede más que el decenviro?
VIRGINIA. El pueblo.
CLAUDIO. Basta. Adiós pues. Para luchar contigo
tengo astucia y poder, y tengo celos.
VIRGINIA. Para vencer en la contienda impía
yo mi virtud y mi constancia tengo.

He aquí ahora una parte de la escena 3ª del acto cuarto, entre los mismos personajes. Virginia está ya en poder de Apio Claudio, quien con motivo de la dedemanda de Claudio y del próximo juicio en el foro, la ha hecho conducir á su palacio. (I)

CLAUDIO. Ya lo ves: nadie te ampara;
aquí todo obedece á mi mandato;
sola estás.
VIRGINIA. El pudor está conmigo.
CLAUDIO. No lograrás enfurecerme: te amo.
VIRGINIA. Pruébalo.
CLAUDIO. ¿De qué modo?
VIRGINIA. El sacrificio
es del amor inseparable hermano.
Renuncia á tu propósito; respeta
á la mujer amada.

(I) Para mejor inteligencia de esta escena, conviene advertir que el Augur, compadecido sin duda de Virginia, había anunciado á Apio Claudio que la muerte de la joven acarrearía la suya.

CLAUDIO. Nunca el dardo
en su rápido vuelo retrocede:
tal es mi voluntad.

VIRGINIA. ¿Y así obcecado,
su cólera tremenda desafías,
el aviso del cielo despreciando?
Sé clemente una vez, si humanos padres
y no insensibles fieras te engendraron:
benigno cede, ó teme que los dioses
borren hasta la huella de tus pasos.

CLAUDIO. ¡Loca audacia! ¿Qué esperas? ¿Qué presumes?
¿Qué te propones?

VIRGINIA. Sucumbir lidiando.

CLAUDIO. ¿Morir deseas?...
(*Como recordando el pronóstico del augur*)

VIRGINIA. Cuando amada vivo,
¿cómo no amar la vida? Claudio, Claudio,
¿por qué te privas del mayor deleite
que ennobleció jamás un pecho humano?
¡Llanto ajeno secar! La propia dicha
con la ajena se labra.

CLAUDIO. ¿En lloro amargo
trocada miro la altivez?

VIRGINIA. ¿Qué fuera
de quien padece en triste desamparo,
si como airada tempestad su lluvia
no tuviese el dolor su amigo llanto?

CLAUDIO. ¿Cómo vencer tu repugnancia, cómo
tu afecto conseguir?

VIRGINIA. Puedes lograrlo.
Existe una mansión donde mi vida
libre corrió de aleve sobresalto.
Mi madre unidos prodigóme en ella
tiernas caricias y preceptos sabios.
Allí mi boca en su postrer aliento

su espíritu bebió; mi yerta mano
cerró sus ojos, y por cuatro veces
con lacrimoso acento la llamamos!
Aquel recinto, venturoso un día,
aún yace en sus virtudes impregnado,
y aquel ambiente próvida perfuma
la flor eterna de recuerdo santo.
Condúceme tú propio á tal morada,
y puro afecto lograrás en cambio,
que es perdonar en la mujer trofeo,
y borra un beneficio mil agravios.

CLAUDIO. ¿Dejar que libre á tu morada vuelvas?
¿Unida verte á mi feliz contrario?
¡Para que vuestro júbilo me insulte!
¡Locura fué tan sólo imaginarlo!
Arda su pecho en cancerosa envidia,
sufra la pena del Talión, calmando
con su rabia mi rabia. Roma entera
llorará tu desdén. Sierva de Marco,
te compraré á tu dueño: de mi vista
nunca te apartarás; ¡siempre á mi lado!

VIRGINIA. ¡Hazañas dignas de memoria eterna!
Yo desde luego tu heroísmo aplaudo.
Siga rigiendo en la potente Roma
tan recto juez, caudillo tan bizarro,
y el pueblo rey que amenazaba al mundo,
siervo se arrastrará de pueblo extraño.
Gozarte ansioso en el dolor ajeno,
recurrir á encubierto asesinato,
cebar tu saña en tímida doncella;
las leyes que tú mismo has sancionado
pérfido hollar; juzgarte valeroso
cuando te cerca bélico aparato:
¡oh, sí; de tantos portentosos hechos
ciñe tu frente el envidiable lauro!

Pero en la cumbre del poder te miras
á desventura eterna condenado,
porque á sí propia la maldad se hiere,
porque al hacer temblar, tiembla el tirano!

CLAUDIO. En breve los excesos que me imputas
verás en justa pena realizados.
Esto exige mi amor.

VIRGINIA. Maldito sea
amor que al odio se parece tanto!

CLAUDIO. Icilio morirá.

VIRGINIA. Con honra expire.

CLAUDIO. Será tu padre de mi furia blanco.

VIRGINIA. Mátele el golpe de enemiga saña,
y no el dolor de verse deshonrado.

CLAUDIO. ¿Por qué desdeñas á propicia suerte?
Pronuncia un sí, pronúncialo, y ufano
rompo tus hierros y te doy riquezas,
poder! Un no te abismará en el fango.
Responde.

VIRGINIA. No.

CLAUDIO. Tu desventura labras.

VIRGINIA. Mil veces no.

CLAUDIO. Si galardón más alto
codicias, habla, pide, y Roma es tuya.

VIRGINIA. Fácilmente se otorga un bien robado.

CLAUDIO. Pues de la tumba ó mía.

VIRGINIA. De la tumba.

CLAUDIO. ¡Al punto!
(*Dirigiéndose hacia la puerta del foro*)

VIRGINIA. Corre que impaciente aguardo.

CLAUDIO. Piénsalo bien. ¡La muerte! (*Deteniéndose*)

VIRGINIA. Soy romana.

CLAUDIO. Pierdes la vida.

VIRGINIA. La inocencia salvo.

CLAUDIO. Mía serás aunque el averno mismo
te dé favor.
(*Con arranque de ciego furor*)
VIRGINIA. Jamás. (*Retirándose*)
CLAUDIO. Pronto en mis brazos....
(*Dirigiéndose á ella furioso*)
VIRGINIA. Un paso más, y abrazas un cadáver!
(*Levantando sobre su pecho el puñal que Icilio le dió en el acto anterior*)
CLAUDIO. ¡Qué miro!.. ¡Horror! Detente. (*Retrocediendo*)
VIRGINIA. ¡Un solo paso!
(*En la misma actitud*)
CLAUDIO. ¡Oh; no!... Perdona... ¡Compasión! El hierro
dame... Dámelo.
(*Acercándose á ella como para quitarle el puñal*)
VIRGINIA. Aparta.
(*Haciendo nuevo ademán de herirse*)
CLAUDIO. Sí; me aparto.
(*Retrocediendo otra vez*)
Tú mandas, tú... Pero del pecho aleja
ese puñal... Lo pido arrodillado... (*Inclinándose*)
Fingí querer matarte... ¡Vive... vive!..
(*Cayendo completamente de rodillas*)
¡Ay que si mueres tú!.. ¡Fatal presagio!
VIRGINIA. Que mueras manda el cielo.
(*Dirigiéndose á él como inspirada para darle muerte*)
¡Ah; no! ¡La vida
es el mayor castigo á los malvados!
... .

En la gran escena final del último acto, en el foro, hay también trozos y rasgos hermosísimos. En ella, Virginia, al verse irremisiblemente condenada, exclama:

VIRGINIA. ¿Es esta, es esta
(*Con enérgica desesperación*)
vuestra justicia, oh dioses? Triunfa el malo,
sucumbe el bueno; ¡y dejaréis que pierda
familia, honor, la libertad que adoro
y hierve altiva dentro de mis venas!
¡Icilio!... ¡Padre!... ¡Roma! La justicia
huyó á la vez del cielo y de la tierra.

CLAUDIO. Llevadla.

(*Los lictores dan un paso hacia Virginia, y se detienen cuando empieza á hablar Virginio*)

VIRGINIA. ¡Y nadie me defiende! ¡Nadie!
(*Mirando en torno suyo*)

VIRGINIO. ¡Hija del corazón!
(*Clavando los ojos en Virginia. Después hace un gran esfuerzo sobre sí mismo y se dirige á Claudio.*)
¿Acaso anhelas
verme á tus pies rendido? ¡Claudio, el hombre
sucumbe al padre... y gime... y se prosterna!
(*Cayendo de rodillas*)
Mas tú, corona que debí á la patria,
(*Quitándosela*)
huye de mí con toda tu pureza.
¡No cual las canas que ensalzaste un día,
á los pies de un tirano te envilezcas!
(*Arrojándola al suelo*)
¿Qué digo?... ¡Ay triste!... ¡Compasión; y al punto
confesará mi voz, si tú lo ordenas,
que has sentenciado justo, que Virginia
á Marco pertenece; pero piensa
que por hija la tuve, que la adoro,
que es hija mía, aun cuando no lo sea!

Más adelante, decidido, en su desesperación, á consumar el horrendo sacrificio, dice Virginio al esgrimir el puñal: «¡Horrible acero!» Y Virginia, viéndole vacilar, le pregunta: «¿Eres mi padre?»—VIRGINIO: ¿Lo dudas tú? — VIRGINIA: «Lo dudaré, si tiemblas». Y tras éste arranque, húndese el puñal en el corazón de la virgen.

Un año después, en 1854, subió á la escena el drama histórico *La Ricahembra,* escrito en colaboración con el notable arqueólogo Aureliano Fernández-Guerra y Orbe. Es drama en verso, de corte español del gran siglo, y estrictamente fundado en la tradición histórica según la cual, allá por las postrimerías del siglo XIV, la insigne castellana Doña Juana de Mendoza, aunque inclinada á su servidor Vivaldo, dió su mano á don Alfonso Enríquez, á quien aborrecía, sólo por haber recibido de él un bofetón, y no consentir su honor ni su orgullo que otro que su marido pusiera en ella la mano. Llena está esta obra de esplendor y lozanía, y el carácter de Doña Juana ofrece verdadero relieve escultural, aunque es quizá sobrado varonil para mujer. Muéstrase toda en los siguientes versos, de una escena de celos con su marido.

DOÑA JUANA. ¿Yo con torpe liviandad
manchar, por viles amores,
el honor de mis mayores
y mi propia dignidad?
Aún está mi pecho en calma;
aún recuerdo sin rubor,
que cuanto el nombre es mejor
debe ser mejor el alma.
Aún firme en su noble empeño,

no ha olvidado el alma mía
que es la mayor villanía
nacer grande y ser pequeño.
Yo la deuda que contraje
con mis mayores cumplí;
yo al suyo mi ejemplo uní
para fundar un linaje
que, domando injusto encono,
más que el sol brillante y puro,
soñé ver en lo futuro
alzarse hasta el mismo trono;
con la enseña de la cruz
esclava hacer la fortuna;
arrojar la media luna
del rico imperio andaluz;
y, siempre corriendo en pos
de grandes hechos, buscar
nuevo mundo á que llevar
el santo nombre de Dios.

Más interesante y humano es el carácter de mujer de *La Locura de amor,* estrenado el año siguiente; drama histórico, en prosa, el más perfecto y admirable, en su género, que existe en lengua castellana. En la extraña é indescifrable figura de Doña Juana la Loca, hija de la gran Isabel y locamente enamorada de su marido Felipe el Hermoso, ha hecho el dramaturgo hondísimo estudio, pintando la pasión amorosa y los celos en esa alma conturbada, con intensidad tal como pocas veces se ha visto sobre la escena. El trazado de este drama es un modelo de variedad y de interés creciente. Los primeros actos semejan lo que los pintores llaman un cuadro *de género,* en el que el lance y la intriga característicos de la época, figuran en primer término. En los siguientes aparecen

la fuerza dramática, la pasión palpitante, la rica pintura psicológica. Veamos algunas escenas.

En la séptima del acto primero, entre Doña Juana y Felipe, se retratan con los más intensos colores la pasión y los celos de la desventurada reina:

REY. Lo que te he dicho, nada más: me empeñé en dar alcance á un venado, cuyo rastro habíamos perdido tres veces.

REINA. Bien hiciste; no importaba que yo esperase.

REY. ¡Qué infundadas reconvenciones!

REINA. Pero supongo que ya hoy no me volverás á dejar.

REY. A pesar mío tendré que abandonarte muy luego.

REINA. ¡Otra vez! ¡Ya! Para ir al mesón.

REY. ¿Cómo? ¿Qué dices?

REINA. No, no hay insensatez que iguale á la mía. ¡Qué bien me vendí!

REY. Explicaos, señora.

REINA. ¿Te parece que aún no me he explicado bastante? ¿Qué te lleva á ese bienaventurado mesón?

REY. (Lo ignora.)

REINA. Habla, responde, tómate siquiera el trabajo de engañarme.

REY. Imposible es que vivamos pacíficamente. Á pesar del dictamen de todos tus médicos y de los repetidos consejos de tus más fieles servidores, había determinado que juntos partiésemos á Burgos mañana mismo...

REINA. ¿De veras? ¿Eso habías determinado?

REY. Pero otra cosa es la que á entrambos nos conviene: permanecerás en Tudela; partiré solo.

REINA. No, Felipe, no: partiremos juntos.

REY. Insistes en vano.

REINA. No me atormentes. Dime el motivo de tus visitas á

la posada; dímelo, y te creo.

REY. Por no entristecerte, lo he ocultado hasta ahora. ¡Buen pago recibo!

REINA. ¿Acabarás de mortificarme?

REY. Un negocio de Estado es lo que me conduce allí

REINA. ¿Un negocio de Estado?

REY. Sí, señora, sí.

REINA. Bien; te creo: habla.

REY. Trato de ganarme la voluntad de uno de los más fervorosos amigos de tu padre.

REINA. ¿Del Duque de Alba?

REY. Justamente. Era su intención promover alborotos para arrebatarnos la corona y devolvérsela al Rey don Fernando. Por fortuna ya ha empezado á darse á partido; pero temiendo que, si aquí nos ven conferenciar, se trasluzca la concordia y llegue á noticia del Rey, exige que nuestras entrevistas se verifiquen secretamente donde menos pueda nadie imaginarse.

REINA. (¿Será cierto lo que me cuenta?)

REY. ¿Estás ya convencida de tu injusticia?

REINA. Sí; de todo lo que quieras. ¿Partiremos juntos mañana?

REY. ¿Quién, ingrata, más que yo lo desea? Confía en tu esposo: no le ofendas dudando de su cariño.

REINA. ¿Sabes, Felipe, que ya están agotadas mis fuerzas y me moriría de dolor si hoy creyese y tuviera que volver á dudar mañana? ¿Sabes que mi amor ha sido más poderoso que el tiempo y tus desdenes? Te amé cuando te vi; más cuando me llamé esposa tuya; más cuando fuí madre de tus hijos. Existe el que me dió el ser, existen las prendas de mis entrañas, hay un Dios en el cielo que á todos nos redimió con su sangre. Pues bien, óyelo y duélete de esta infeliz: en mí tienen celos de la esposa, la hija, la madre, la cristiana. Sí, lo conozco, es un

crimen: ofendo á la naturaleza y á Dios: por eso el cielo me castiga; pero ¡ay de mí! que no lo puedo remediar.

REY. Hasta el fondo de mi pecho penetran tus hermosas palabras. Ellas me animan á suplicarte de nuevo que, en Burgos como en Valladolid, permitas que yo solo gobierne los estados que poseemos juntos.

REINA. Soy reina; ciño la corona de mi madre Isabel; mas no ignoras cuánto desdeño yo esas grandezas, que, comparadas con el sentimiento que llena todo mi corazón, me parecen mezquinas. Dame en vez de esplendente diadema de oro, una corona de flores tejida por tu mano; en vez de regio alcázar, en donde siempre hay turbas que nos separan, pobre choza en donde sólo nosotros y nuestros hijos quepamos; en vez de dilatados imperios, un campo con algunos frutos, y una sepultura que pueda contener abrazados nuestros cuerpos; tu amor en vez del poder y la gloria, y creería yo entonces que pasaba del purgatorio al paraíso.

REY. ¡Juana idolatrada!

REINA. Oye: muchas veces se presenta á mis ojos la veneranda sombra de mi madre Isabel, señalándome un mundo con la una mano y con la otra mano otro mundo; y veo que ambos se abrazan y que aquel ofrece á su hermano los tesoros de sus entrañas virginales, y que éste le envía en recompensa el nombre de Dios flotando sobre las aguas. Y oigo que la voz de la Reina Isabel me dice: piensa en tus sagrados deberes; y yo pienso en ti; ama á tu pueblo: y yo á ti te adoro; conserva mi herencia, débate España nuevas glorias y dichas; y mi corazón sólo responde, *amo*, en cada uno de sus latidos; y quiero llorar como reina arrepentida, y lloro como mujer enamorada. ¿Qué más? Si hoy bajara un

ángel del cielo y me dijese: en mi mano está remediar tu desgracia, deshaciendo lo hecho y volviéndote á la edad feliz en que aún no eras esposa, yo sin vacilar un punto le respondería: no, no, y mil veces no; quiero ser esposa de Felipe, quiero amarle, aun cuando él haya de aborrecerme; quiero penar por él y morir llamándole mío.

. . . . . .

Notable es asimismo la escena undécima del acto tercero, cuando procura descubrir, haciendo que escriban sus damas de honor, de cuál de ellas es la letra de una carta amorosa dirigida al Rey, de que momentos antes se ha apoderado; y la décima cuarta del mismo, en que la Reina, ardiendo en celos al saber la pasión del Rey por Aldara, va á buscar espadas para matarla en duelo. Aldara grita entonces:

ALDARA. ¡Hola, pajes, hola, pronto, acudid! *(Asomándose á la puerta del foro)*

PAJE. ¿Qué mandáis? *(Apareciendo con otro)*

ALDARA. La Reina dominada de su locura quiere matarme; está furiosa. Corred, avisad al Rey, llamad gente. *(Vanse los Pajes)* Esta es la ocasión. ¿Quién luego podrá dudar de que ha perdido el juicio?

D. ÁLVAR. ¿Cuál es vuestro intento? *(Saliendo por el foro y asiendo á Aldara violentamente de la mano)*

ALDARA. ¿Acechando estabais?

D. ÁLVAR Para defenderla contra vos.

ALDARA. ¿Y si hubieseis llegado tarde?

D. ÁLVAR. Ved que no respondo de mí.

ALDARA. Cuenta con lo que decís á una dama, señor capitán español.

D. ÁLVAR. Desoisteis mis súplicas.

ALDARA. Y desprecio vuestras amenazas.

REINA. Toma. *(Arroja al suelo una de dos espadas que trae, y quédase con la otra en la mano.)*

D. ÁLVAR. Reprimid vuestra furia. El Rey va á venir.

REINA. Me alegro: le veré temblar por su amada.

D. ÁLVAR. Esta cámara va á llenarse de gente.

REINA. Mejor; mi venganza tendrá testigos.

D. ÁLVAR. ¡Oh, desdichada, al veros, al oíros, se afirmarán más y más en la idea de que... ¡Fuerza es decíroslo todo! Se trama contra vos un horrible atentado. El Rey quiere arrojaros del trono, quiere encerraros para siempre en una cárcel.

REINA. ¿A mí; á su reina; á su esposa? ¡Á la madre de sus hijos! *(Prorrumpiendo en copioso llanto)*

D. ÁLVAR. ¡Y bajo qué pretexto! No hay mayor infamia, no hay mayor crueldad. Apoyado por la nobleza, por vuestros mismos médicos, por cuantos os rodean, afirma...

REINA. Acabad.

D. ÁLVAR. Afirma que habéis perdido la razón, que estáis loca.

REINA. ¡Jesús! ¡Loca! *(Dando un grito terrible, y dejando caer el acero)*

REY. Sí; loca estáis, desdichada. *(Saliendo por el foro, con el acompañamiento arriba indicado. Acércase rápidamente á su esposa, comprendiendo lo que sucede; y como para contenerla, le dice estas palabras con reconcentrado furor. Pausa.)*

REINA. ¡Loca!.. ¡Loca!... ¿Si fuera verdad? ¿Y por qué no? Los médicos lo aseguran, cuantos me rodean lo creen... Entonces todo sería obra de mi locura, y no de la perfidia de un esposo adorado. Eso... eso debe de ser. Felipe me ama; nunca estuve yo en un mesón; yo no he visto carta ninguna; esa mujer no se llama Aldara, sino Beatriz; es deuda de don Juan Manuel, no hija de un rey moro de Granada.

¿Cómo he podido creer tales disparates? Todo, todo efecto de mi delirio. Dímelo tú, Marliano; *(Dirigiéndose á cada uno de los personajes que nombra)* decídmelo vosotros, señores; vos señora; vos, capitán; tú, esposo mío; ¿no es cierto que estoy loca? Cierto es; nadie lo dude. ¡Qué felicidad, Dios eterno, qué felicidad! Creí que era desgraciada, y no era eso: ¡era que estaba loca!

He aquí, por último, las patéticas escenas finales, en que se pintan la muerte de Felipe y la delirante desesperación de la Reina.

REINA. ¡Que tenga valor! Cuando á ellos se les esté muriendo la esposa ó el hijo, iré yo también á decirles que tengan valor. *(Medita en silencio)* No hay remedio. Se muere. Dios se le lleva; me le quita, porque le quiero demasiado. Me enmendaré. ¡Le querré menos, si vive! ¡Ay, Dios de mi alma, que si le pierdo, voy á quererle más! *(Otra breve pausa)* ¡Y no hago nada! Y ¿qué puedo hacer? Siento que no esté Aldara aquí. Dice que se arrepiente de haberla amado. ¿Quién sabe? Quizá viéndola se reanime. ¿Qué no puede el amor? Si, muerta yo, me llamase él, creo que le respondería. Que venga esa mujer, que venga al instante. *(Da precipitadamente algunos pasos hacia el foro)* ¡Jesús! *(Deteniéndose)* ¡Qué infame, qué horrible pensamiento! Loca estoy. Ahora sí que ya no es posible dudarlo. ¡Espantosa locura que me deja conocer quién soy, qué me sucede, cómo y cuánto padezco! ¡Reina Isabel, madre y señora mía, si como afirman tus pueblos, estás en la gloria de Dios, intercede con Él por esta hija infeliz que dejaste en la tierra: pídele que muramos juntos Felipe y yo!

REY. Tú vivirás aunque yo muera. *(Momentos antes habrá aparecido en la puerta de la derecha apoyado en Marliano y otro médico. Ahora se acerca al proscenio, y se sienta.)*

REINA. Tú aquí. ¿Es posible? *(Cambiando en apacible la expresión de su rostro)* (¡Ay de mí, qué semblante!) *(Apartando de él los ojos con terror)*

REY. Salid: que nadie venga. *(Á los médicos, que se retiran)*

REY. Sí, tú vivirás, porque Dios te ordena vivir para un pueblo que en ti sola cifra todas sus esperanzas, y para nuestros hijos, que de hoy más necesitarán doblemente de tu ternura. Y cuando Carlos vaya á subir al trono, díle que al borde de la tumba sólo por el remordimiento es el Rey culpado más grande que los demás hombres; díle que si dirige á un lado sus ojos, allí se le muestra el mal que hizo cual fantasma implacable; que si los dirige á otro lado, allí el bien que estaba en su mano haber hecho, le acosa y le aterra; que si los vuelve al cielo ve entre su culpa y la misericordia divina el mar de llanto vertido por su pueblo. Díle todo el daño que por mí padeció Castilla; pero no le digas el daño que á ti te causé: que deteste al monarca; pero que no aborrezca á su padre.

REINA. No me hables de ese modo; calla, serénate. *(Arrodillándose á su lado y sosteniéndole con sus brazos)*

REY. Dios me da fuerza para que pueda pedirte perdón.

REINA. Perdón... ¿De qué? Te agitas. Calla, Felipe, calla.

REY. Al morir no se miente. Óyelo: te amo.

REINA. ¿Me amas?

REY. Con amor indecible. *(Levantándose)* Quiere el cielo, para mi castigo, que cuando va á cesar de latir, empiece mi corazón á idolatrarte. Permite generosa que te estreche en mis brazos; que ponga mis labios en tu frente purísima. Mas ¿qué digo? Vete, déjame solo; no merezco la dicha de expirar á tu lado. Vete y no llores por mí. Vete y... ¡Oh! *(Cayéndose en el sillón)*

REINA. ¡Felipe!

REY. Llegó la hora de mi muerte.

REINA. No: te engañas: deliras...

REY. Juana, perdóname. *(Dejándose caer del sillón á los pies de la Reina)*

REINA. ¿Qué haces? ¿Qué profieres?

REY. Pon tus manos sobre mi cabeza, y perdóname, ya que tan grande es tu piedad.

REINA. ¿Yo perdonarte?

REY. Pronto; no te detengas.

REINA. Pues, bien, sí, te perdono; te perdono, Felipe mío. *(Poniendo sus manos sobre la cabeza del Rey)*

REY. Tu perdón quizá me redima. *(Volviendo á sentarse, ayudado por la Reina)*

REINA. ¡Oh! *(Alejándose como con intención de pedir socorro)*

REY. No; no te vayas.

REINA. Ánimo, Felipe, valor! *(Volviendo á su lado)*

REY. ¡Imposible!

REINA. Vive para tu padre, que tanto te quiere.

REY. ¡Padre mío!

REINA. Para tus hijos; para tu Carlos, para tu Isabel, para tu María. Y no ignoras que el cielo iba á concederte otra gran ventura: Felipe, si tienes corazón de padre, vive para ver, para abrazar al hijo que llevo en mis entrañas.

REY. La vida, Señor, la vida, para hacerla tan venturosa,

como hasta aquí la hice desdichada. ¡Oh, si yo pudiese vivir, cuánto te amaría!

REINA. Señor, sólo tú sabes lo que yo por él he padecido, ¿y ahora que me ama, ahora vas á matarle? No, mentira, imposible. No puedes, no debes permitirlo. ¡Señor, que eres justo! ¡Señor, que eres misericordioso!

REY. ¡Mi Juana!

MARLIANO. Llegad. *(Apareciendo en la puerta del foro. Salen en seguida también por ella don Álvar y el Almirante.)*

REINA. ¡Marliano, Marliano de mi corazón! *(Yendo hacia él)*

D. ÁLVAR. ¡Señor!

REY. Don Álvar, vuestra mano; seamos amigos; velad todos por ella. *(Don Álvar, arrodillándose, besa la mano que el Rey le tiende.)*

REINA. Pero ¿qué es esto? Habla. ¿Es que se va á morir? *(Llevándose á parte á Marliano)*

ALMIRANTE. Fuerza es que nos sigáis. *(Asiéndole una mano)*

REINA. Dejadme. *(Rechazando al Almirante, y corriendo al lado del Rey. Cógele una mano que, dando un grito, suelta en seguida)* ¡Oh, qué frialdad! La frialdad de la muerte.

MARLIANO. Avisad, Almirante. *(Después de haber tocado al Rey. El Almirante se va precipitadamente por el foro.)*

REINA. Allí la veo, que viene á llevársele. No, no pasará. *(Poniéndose delante del Rey, como si tratase de cerrar á alguien el paso, y dando señales de verdadera demencia)*

REY. ¡Juana!

REINA. ¡Pasa, pasa á través de mi cuerpo; se apodera del tuyo.

REY. ¡Juana, Juana mía! ¡Qué horrible castigo! ¡Dios eterno, piedad... perdón!... *(Expira.)*

REINA. ¡Felipe, Felipe! *(Arrojándose sobre su cuerpo)*

MARLIANO. El Rey ha muerto. *(En tono solemne, al Almirante y los prelados y caballeros que entran por la puerta del foro)*

REINA. ¡Oh! *(Dando espantoso grito y levantándose de pronto)*

D. ALVAR ¡Venid, por compasión!

REINA. ¿Á dónde? Él está aquí: yo con él.

ALMIRANTE. Ya es tan sólo un cadáver.

REINA. Pues con su cadáver. Su cadáver es mío. ¡Quitad! ¡Apartaos! *(Todos se apartan con profunda emoción.)* ¡Mío, nada más! Le regaré con las lágrimas de mis ojos: le acariciaré con los besos de mi boca. ¡Siempre á mi lado! ¡Él, muerto! ¡Yo, viva! ¿Y qué? ¡Siempre unidos! Sí, muerte implacable, burlaré tu intento. Poco es tu poder para arrancarle de mi brazos. *(Cambiando repentinamente de expresión y de tono)* ¡Silencio, señores, silencio!... El Rey se ha dormido! ¡Silencio!... No le despertéis. Duerme, amor mío: duerme... duerme... *(Quédase contemplando al Rey con ternura inefable.)*

En esta obra se unen armoniosamente el género histórico y el psicológico, sin que el plausible esmero con que se presentan todos los elementos de época derrame en ella frialdad arqueológica, ni empañe en lo mínimo la pintura cálida y viva de la pasión universal que enciende y hace revivir en su llama los sucesos y personajes evocados inspiradamente por el poeta.

La Locura de amor se ha vertido al alemán, al inglés, al francés, al italiano y al portugués. Su representación en Alemania, en 1871, según la traducción de Guillermo Hosaeus, fué un acontecimiento literario de extraordinaria resonancia.

Llego ya á la obra con que cerró Tamayo brillante-

mente su primera época, en 1856, *La Bola de nieve.* Esta pieza, de carácter profundamente psicológico, comienza en comedia social, y por la transición más natural y más lógica, acaba en drama humano. En un cielo riente, vense poco á poco agruparse nubes, y ennegrecerse, y cruzar relámpagos y retumbar truenos; y aunque el rayo que estalla al fin, hiere sin matar, la naturaleza toda queda profundamente conturbada.

Luis y Clara, hermanos, novios, respectivamente, de María y de Fernando, acosan á éstos con los celos más implacables y tenaces, y sospechando que hay secreto acuerdo entre ambos, les lanzan las más graves acusaciones, á que una fatal coincidencia da cierto viso de verdad. Las víctimas de esta persecución empiezan por confiarse mutuamente sus penas, y perturbadas sus almas por el empeño que todos, hasta las circunstancias, parecen tener en que se amen, sienten al fin una dulce concordancia entre ellos, y acaban por amarse realmente. Los celos infundados, las injustas sospechas, las apariencias, engendran la realidad. Tal es el pensamiento capital de esta obra, desarrollado con insuperable maestría. Como se ve, es íntegramente el mismo que sirvió más tarde de fundamento al tan celebrado de *El Gran Galeoto*, con la ventaja de presentarse en *La Bola de nieve* con desenvolvimiento, sino tan trágico, mucho más perfecto y artístico. Hé aquí cómo explica Fernando á su amigo Antonio la crítica situación en que se halla, dejando entrever, como inconscientemente, los primeros síntomas de la transformación que se opera en sus afectos:

FERNANDO. Esclavos
de una idea fija, nada
puede ya desengañarlos.
Lo que en un principio cosa
de poca entidad juzgamos,
fué como bola de nieve,
que crece y crece rodando.
Oyeras á Clara hablarme
de María, sin dejarlo
ni un momento. Si es muy bella,
me dice; si es un dechado
de modestia y de candor;
si es natural y yo aplaudo
que ella te ame y que la quieras
tú; si parecéis formados
uno para otro: y así
todo el día, terminando
siempre estas escenas, como
ya supondrás, con relámpagos
y truenos. Luis no sé cuántas
veces me ha desafiado
á estas horas: su canción
es la misma para el caso
que la de Clara, y el nombre
de María está zumbando,
continuamente en mi oído
sin que yo pueda evitarlo.
Huérfana, sola en el mundo
la infeliz, sin más amparo
que el de esta casa, padece
dolor doblemente amargo;
pero todo lo soporta
resignada; de sus labios
no sale una queja, y tiene
un corazón tan hidalgo.

que siendo yo de sus males
causa, aunque inocente, alcanzo
la dicha de merecer
su piedad. Mi tía, cuando
rabian sus hijos, la pega
con nosotros. No le ha dado
mucho de aquí la divina
Providencia; ni es tan raro
que por amor á sus hijos
la pegue con los extraños.
Y no hay más; sabrá el origen
de estos disturbios temprano
ó tarde, y entonces... Vaya.
Dios nos coja confesados.

ANTONIO. ¡Pícaros celos!

FERNANDO. Parece
que se goza en fomentarlos
el mismo infierno. Por vía
de distracción he pintado
un paisaje; en él hay una
pastora con su rebaño...
y ¡ay, chico; ay, Antonio!...

ANTONIO. Díme;
eso ¿qué tiene de malo?

FERNANDO. ¿Qué tiene? Que según ellos
la pastora es un retrato
de María.

ANTONIO. Y se parecen
como una alcachofa á un rábano,
¿verdad, eh?

FERNANDO. No: lo terrible,
lo inaguantable del caso
es que se parecen: sí,
se parecen, no te engaño;

se parecen, que sin duda
movió mi pincel el diablo.

ANTONIO. Diabólica es la ocurrencia.

FERNANDO. ¡Y anoche! Jesús, qué rato
tan cruel: nunca le tuve
peor. Habían logrado
mis dos enemigos íntimos,
aburriéndome á destajo,
darme un dolor de cabeza
que ya, ya: voyme á mi cuarto
al fin; acuéstome; crece
el dolor; procuro en vano
conciliar el sueño; ansioso
de encontrar alivio, salto
de la cama, á la ligera
me visto, y al huerto bajo,
creyendo que al aire libre
me iría mejor. ¡Aciago
pensamiento! Ya serían
las dos muy dadas: el caño
de la fuente y un cuclillo
con su monótono canto
turbaban sólo el silencio:
poco trecho había andado
cuando de pronto percibo
como un lamento lejano.
Párome absorto. La noche,
la soledad, el estado
en que yo me hallaba... Chico,
tuve miedo... Sin embargo,
seguí adelante: más cerca,
más distinto suena al cabo
otro suspiro; la vista
dirijo hacia todos lados,
y, al resplandor de la luna,

reclinada sobre un árbol,
una mujer me parece
distinguir: sigo avanzando
cautelosamente, y era
María anegada en llanto.
Tampoco habría podido
la cuitada hallar descanso,
y en aquel sitio, á lo menos,
sus ayes acongojados
exhalaba con entera
libertad. No sé qué extraños
sentimientos, cuando así
la vi, mi pecho agitaron.
María, al reconocerla
exclamé; y ella, Fernando,
exclamó asustada. ¡Aquí
fué Troya! Clara sus pasos
había seguido, oculta
allí, la estaba acechando:
viéndonos juntos, estalla
su furor, cae como un rayo
entre nosotros, nos da
cien injuriosos dictados;
llora, maldice, patea;
para que huir no podamos
pónese delante; á voz
en grito llama á su hermano:
échase á sus pies María;
yo ruego, exijo, amenazo;
ruego y amenaza más
la enfurecen; desalado
llega Luis; de lo ocurrido
se entera; crece el escándalo;
despierta mi tía y hunde
la casa á campanillazos;

y en medio de esta algazara
levántanse los criados
gritando, ladrones, unos;
y otros, fuego. Á sosegarlos
corro yo; para su madre
no sé que excusa inventaron
Clara y Luis; y aquí nos tienes,
á ellos, como nunca airados,
como nunca ciegos, prontos
á jurar, puestas las manos
en un altar, que María
y yo nos idolatramos;
á esa desdichada joven,
(pues el lance es serio, y llano
que ha de saberse) perdida,
deshonrada; á mí, trinando,
loco, decidido á hacer
una de pópulo bárbaro,
ó á levantarme la tapa
de los sesos de un balazo.

ANTONIO. ¿Matarte tú? ¡Pues sería
chistoso el lance! Matarlos
á ellos, vaya. Ten un poco
de paciencia, desdichado,
y siendo Clara tu esposa,
te afirmo que antes de un año
habrás sucumbido. Y ¡cómo
vas á morir! Como el santo
de las parrillas.

FERNANDO. Te engañas,
Antonio; ya no me caso.

. . . . . .

Más adelante, ya muy avanzado el proceso, y atosigado por los celos y las inculpaciones de Clara, prorrumpe:

FERNANDO. Yo estallo. Ven acá. Luis;
ven tú, Clara; ven acá.
(Asiendo á cada cual de un brazo y trayéndolos á sí)
¿Odio os inspiramos ya?
¿Esto habéis dicho? ¿Decís
que hoy se rompe la ominosa
cadena que nos unía?
Pues eso quiere María.
pues no quiero yo otra cosa:
que nos odiéis: por favor
lo debemos pretender.
¿Qué odio haría padecer
tanto como vuestro amor?
Decidme otra vez, jurad
que sólo por ella existo;
decídmelo. ¡Vive Cristo.
que ya me suena á verdad!
CLARA. ¿Pues no?
FERNANDO. Jurad que por mí
ella en cambio pierde el seso.
Me adora. sí; lo confieso.
Dígales usted que sí. *(Á María)*
LUIS. Y aunque lo niegue...
FERNANDO. *(Rechazándolos)* Jamás
esperéis volverme á ver.
¡Oh. qué feliz voy á ser
con no veros nunca más!

Y por último, en el acto siguiente, ya enamorado de María, y dispuesto á ofrecerle su mano, le habla así;

FERNANDO. La vi á usted desamparada;
la amparé: la vi de acerbos
dolores presa, fué justa
mi piedad: la vi sufriendo
todo linaje de insultos;
la indignación y el deseo
de evitar tales desmanes
mi pecho agitaron: viendo
la prudencia, la sublime
resignación, el aliento
sobrehumano con que un día
y otro soportaba el peso
de sus males, en usted
admiré sin par modelo
de nobles mujeres: hoy
que en duda su honor se ha puesto,
quiero restaurarle, cifro
toda mi ventura en ello.
Este natural conato
de dar al triste consuelo,
de amparar al débil; esta
piedad debida; este aprecio,
esta admiración que usted
merece, este sentimiento
de justicia que me inflama
en ansia de poner freno
á vil calumnia; la voz
de mi deber... todo esto;
y luego el vivo contraste
que ofrece el trato halagüeño
de usted, su candor sencillo,
su amable virtud, sus tiernos
sentimientos, comparados
con los vicios y defectos
de Clara, altiva, soberbia.

suspicaz, taimada: y luego
aquel recelar continuo,
aquel padecer eterno,
aquel vivir insufrible
á que por error ajeno
me vi condenado siempre:
y luego el maldito empeño
de ambos hermanos, que hacían
aún más tenaz, más tremendo
singulares circunstancias,
hijas de acaso funesto;
y luego quizá el destino,
el cielo quizá, el infierno,
tal vez... En profundo mar
de conjeturas me pierdo,
contra mí mismo batallo,
á mí propio no me entiendo;
no sé qué extraña influencia
Clara y su hermano ejercieron
sobre mí; sólo una cosa
ya por indudable tengo,
por indudable, y á gritos
ahora me la está diciendo
mi corazón, y es, María,
que la adoro á usted con ciego
frenesí; tanto, que en vano
querrá explicarlo mi acento.
. . . . . .

Asistimos, pues, en este admirable drama, no ya sólo al desarrollo, sino al nacimiento mismo de una pasión en la escena, y á la desaparición previa de otra, cosa peligrosísima, y que exige tacto exquisito y extraordinaria fuerza de análisis.

La pintura de los celos de Luis y de Clara es también magistral, como puede verse en esta rápida escena, después de haber salido María y Fernando juntos de casa de la marquesa, arrojados por los mismos celosos:

CLARA. (¡Juntos!)
MARQUESA. ¡Qué día!
CLARA. ¡Y se irán!
LUIS. Sin duda. *(Aparentando tranquilidad)*
(¿Y yo me contengo?)
CLARA. ¡Se van!
LUIS. Valor.
CLARA. Si lo tengo;
pero ¿no ves que se van?
LUIS. Pues ríete... como yo... *(Riéndose)*
CLARA. Sí... ya me río... me río...
(Riendo con expresión angustiosa)
Míralo...
LUIS. ¡Clara!
MARQUESA. ¡Dios mio!
CLARA. ¡No se irán: mil veces no!
(Corriendo hacia el foro: Luis y la Marquesa la detienen.)
LUIS, MARQ. ¡Oh!
CLARA. Soltad. ¡Aleve, ingrato!
(Luchando por desprenderse de los brazos de su hermano y su madre)
Soltad. ¡Fernando! ¡María!
(Corriendo otra vez hacia el foro y llamándolos á gritos)
PEDRO. ¡Se fueron!
(Presentándose en la puerta del foro cuando Clara va á salir por ella)

CLARA. ¡Madre!
(Arrojándose en sus brazos)

MARQUESA. ¡Hija mía!
(Estrechándola contra su seno)

LUIS. (Ó él me mata, ó yo le mato.)

La misma Clara, que pretende contener la furia de Luis contra Fernando y evitar el inminente duelo entre ambos, al oír de boca de su novio que ya no hay nada entre ellos y que ojalá nunca la hubiera amado, ruge furiosa, dirigiéndose á su hermano: *¿Oyes esto? ¡Ea, mátale, por Dios!* ¡Magnífica explosión de la naturaleza ofendida, sorprendida *in fraganti* en lo más hondo de sus entrañas!

Tras seis años de silencio, dió el poeta á la escena su popular y preciosa comedia social *Lo Positivo*, bajo el pseudónimo de *Joaquín Estébanez*, que desde entonces empleó constantemente en sus obras. Esta pieza, con que inauguró, en 1862, su segunda y última época, en la cual debía engrandecerse aún más, fué sugerida, según él mismo lo declara, por el *Duque Job*, comedia francesa de León Laya. Fué tal, sin embargo, la transformación que ésta experimentó entre sus manos, y la perfección artística de que la dotó por su cuenta, que la obra, en buen derecho de arte, le pertenece, y será siempre contada entre las más bellas comedias españolas de su género. Cuenta *Fernanflor*, que habiéndo prestado á un amigo suyo un ejemplar de la comedia francesa, se la devolvió á los pocos días diciéndole: «Este Laya le ha echado á perder la comedia á Tamayo». Y era disculpable tal error, añade el escritor citado, porque siempre se tiene lo mejor por original. Puede aplicarse exactamente

á esta obra la teoría que, en el prólogo de *Angela*, desarrolló Tamayo sobre las imitaciones dramáticas, sosteniendo que el que se inspira en una obra anterior, trasfundiéndole un nuevo espíritu y marcándola con nuevo sello, tiene perfecto derecho á llamarla original suya. «Lo que á mi modo de ver, dice, constituye la originalidad en las producciones del ingenio es la porción de su alma, por decirlo así, que comunica el poeta, ya á sus imitaciones de la naturaleza, ya á las de la historia, ya á las de otras obras literarias. Esa porción de sí mismo que deposita en ellas, es la que les infunde vida, la que les da verdaderamente nuevo sér».

En esta comedia se pinta, en la más rica y flexible prosa, la tentación casi irresistible que el deseo de riqueza y de goces y lucimientos mundanos ejerce aun en el alma virgen de una joven esencialmente buena y capaz de afectos tiernos y generosos. Es, pues, obra de carácter social contemporáneo, del género de las de López de Ayala, tan amplia y constantemente cultivado en Francia en casi todo el siglo.

No he de desconocer que hay en ella exceso de frases sentenciosas y, quizá cediendo á las exigencias del público de entonces, á que antes me he referido, una intervención demasiado visible del autor en el alma de Cecilia para hacer que ésta dé el triunfo al amor sobre el dinero. Pero ¡qué delicadeza y qué encanto en aquel idilio naciente, apenas indicado ó sospechado al abrirse la acción, é interrumpido luego durante toda ella por la mala sombra de la ambición utilitaria, para reaparecer en el último instante en plena aurora espléndida y riente!

Siguió inmediatamente á esta joya, un año más tarde, la obra más notable y vigorosa, á mi juicio, y, sin razón, la

más discutida, de Tamayo: *Lances de honor*. Por ciertos méritos capitales y decisivos es, para mí, superior á todas las suyas. Nunca concibió el gran artista asunto tan trascendente, ni acción tan cerrada y fulminante, de contextura tan recia, de tan palpitante emoción, ni acertó con expresión de afectos tan vigorosa, natural y precisa. Fué idea original, grande y fecunda la de convertir el duelo, tan común, como incidente, en multitud de dramas, en asunto y base única de la acción misma, desterrando de ella, con raro atrevimiento, todo conflicto amoroso. Una circunstancia curiosa ofrece desde luego este drama: la observancia, que resulta en él naturalísima, de la unidad de tiempo en su rigor más absoluto, como que la acción dura apenas cuatro horas, es decir, el tiempo empleado en representarla.

Don Fabián García, provinciano, diputado á Cortes, hombre de intachable conducta y de firmísimas convicciones morales y religiosas, en una sesión acalorada, impide la caída de un ministerio defendiendo á un cuñado suyo ultrajado, y lanzando graves acusaciones contra don Pedro de Villena, jefe de la oposición. Éste, ciego de ira, le insulta atrozmente, y no pudiendo conseguir que le desafíe, le reta en seguida á duelo. Don Fabián, dominándose heroicamente, en obediencia á sus principios, y atendiendo ante todo á la felicidad de su esposa y de su hijo Miguel, no lo acepta; pero, acosado por sus amigos, por las exigencias sociales, por el rubor de su propio hijo, y no menos por la ira que los nuevos y horribles agravios de Villena encienden en su alma, cede y acepta el desafío. Reacciona después, ante las vehementísimas instancias y razones de su esposa, y aun de su hijo; pero un bofetón de Villena le hace correr á matarle, cuando

otro duelo, por la misma causa, el de Miguel con el hijo de Villena, Paulino, cambia el curso de los sucesos, y los padres, desesperados, corren al lugar del combate, donde sólo llegan á tiempo de oír el tiro que hace caer en sus brazos á Miguel, exánime y moribundo. La sucesión y fuerza de las emociones que engendran en el espectador ó lector estos sucesos, precipitados con terrible impulso en vuelo vertiginoso, no podrá imaginarlas quien no los vea desfilar ante su vista, ó ante su imaginación aterrada. La última escena es hondamente patética, y su terror sólo queda templado por la santa resignación de la madre y el arrepentimiento del ofensor injusto.

El carácter de don Fabián es rico y complexo en grado sumo. La inflexibilidad de sus principios, la energía real de sus creencias luchan fieramente con el hervor de su sangre y su natural anhelo de reparación y venganza, y resultan, según las circunstancias é influencias externas, vencedoras unas veces, otras vencidas. Su decisión final de batirse no nace sólo del temor á las preocupaciones sociales, á la rechifla pública, ni de la repugnancia que parece inspirar á Miguel su negativa; sino, muy principalmente, de su corazón irritado, de su sangre encendida, del propio barro de su naturaleza, que brutalmente removido, enturbia al fin la serena limpidez de su espíritu. En eso estriba lo *activo*, diré así, y lo profundamente humano de este admirable carácter. Véanse estas soberbias escenas:

DON FABIÁN y después BERNABÉ

DON FABIÁN. ¡Ser despreciado por mi hijo! ¡No: eso no! ¡Mis fuerzas no alcanzan á tanto! ¿Qué hay? ¿Á qué viene usted aquí?

BERNABÉ. Un caballero quiere ver á usted.

DON FABIÁN. ¿Quién es?

BERNABÉ. El vecino. *(Con sorna)*

DON FABIÁN. ¿Qué vecino?

BERNABÉ. El del cuarto principal.

DON FABIÁN. ¡Villena en mi casa! ¡Qué atrevimiento! ¡Me amenazó con venir, y ahí está! Que pase.

BERNABÉ. (Parece que se emberrenchina.)

DON FABIÁN. Vamos, avívese usted.

BERNABÉ. No hay que gritar tanto, que no soy sordo.

DON FABIÁN. ¡Deslenguado! *(Yendo hacia él con aire amenazador)*

BERNABÉ. Conmigo... se atreverá usted á hechar roncas.

DON FABIÁN. ¿Eh?... ¿Qué quiere usted decir?

BERNABÉ. Nada: yo me entiendo. (Parece que se emberrenchina.) *(Vase por la puerta del foro)*

DON FABIÁN y después VILLENA

DON FABIÁN. ¡También mis criados saben mi deshonra! ¡También ellos se consideran autorizados para faltarme al respeto! Calma, calma, que bien la necesito. Héle ahí.

VILLENA. Vengo á preguntarle á usted si se ha propuesto que yo le asesine.

DON FABIÁN. ¿Cree usted que aún no me ha hecho bastante daño?

VILLENA. ¿Y usted cree que se puede ofender impunemente á un hombre como yo? Muy cómodo sería, en efecto, insultar á la gente, y luego negarse á darle satisfacción, bajo el pretexto de que verter sangre es pecado. ¡Oh! esta vez ha echado usted la cuenta sin la huéspeda. Á mí no se me para con ridículos aspavientos de mentida religiosidad, y, sea como sea, he de tomar de usted sangrienta venganza.

DON FABIÁN. No es cierto que yo le haya insultado á usted. Me he limitado á defender á una persona de mi familia, acusada públicamente de venal, llamando calumnia á lo que no tiene otro nombre, que yo sepa. Y es singular que el malvado no tenga vergüenza al delinquir, y la tenga después al oír el nombre de su delito.

VILLENA. Mire usted lo que dice.

DON FABIÁN. Usted es el que me ha ofendido á mí, tanto como cabe en lo posible ofender á una criatura humana; con saña cruel, con bárbara insistencia. Usted es el que ha osado escribirme esta carta soez, esta carta infame, que aun está muy honrada debajo de mis pies. (*La rompe, la tira y le pone un pie encima*.)

VILLENA. Señor don Fabián, recuerde usted que estoy en su casa.

DON FABIÁN. ¿Pues qué, eso es para olvidado? Su presencia de usted aquí, á todo me autoriza.

VILLENA. Natural es que usted ni siquiera haya comprendido la importancia de su falta. Usted, que nada vale ni significa, no puede apreciar justamente la delicadeza de los hombres que hemos llegado á conquistar puestos muy altos en el mundo. ¿Sabe usted quién soy yo?

DON FABIÁN. Lo sé perfectamente. Es usted uno de esos audaces que por los méritos de intrigar á todas horas, de traficar villanamente con su conciencia, de enriquecerse por arte de magia, adquieren el derecho de llamarse hombres importantes, y son vivo testimonio de lo que en el mundo pueden el descaro y la procacidad.

VILLENA. Pero supongo no que me hablaría usted de tal manera si no hubiese perdido ya la esperanza de esquivar el riesgo que le intimida. Supongo

que esa es ya la desesperación del cobarde que se ve llevado por fuerza al campo del honor. Supongo que ha llegado el momento de que el hipócrita arroje la máscara de santidad con que en vano quiso ocultar su vergonzosa cobardía.

DON FABIÁN. Mire usted: yo no quería batirme — ya sabe usted por qué — porque soy un necio, un mentecato, que cree muy formalmente llevar en sí un alma inmortal; que cree en la gloria y en el purgatorio y hasta en el infierno — ría usted cuanto quiera — que cree en Dios, en una palabra, y aun tiene la poca aprensión de decirlo. Tales razones — claro está — no podían parecerle á usted satisfactorias. Esto de creer en el Dios del catecismo se queda bueno para la gente de cortos alcances, pusilánime y ruin; que ustedes, los hombres de voluntad propia y juicio independiente, saben hacerse á cada momento dioses á su gusto; dioses compatibles con esa dignidad humana, que consiste en rechazar con ira y desprecio el yugo de sagrado deber, y en aceptar humildemente el de ridículas ó viles preocupaciones.

VILLENA. Pero usted ha logrado ya acallar el escrúpulo que le impedía batirse, ¿no es esto?

DON FABIÁN. Para no batirme, tengo todavía muchas razones. Usted, abandona adrede á su hijo para que piense y obre como quiera; yo estoy consagrado á guiar al mío por el camino de la virtud: usted, muriendo, á nadie causaría sino aflicción muy pasajera; yo arrastraría conmigo al sepulcro á una mujer, en quien, durante veintisiete años, sólo he visto amor, abnegación, piedad: usted al día siguiente de haberme dado muerte, se iría á comer de fonda con sus amigos; yo, si le matara á usted, quedaría condenado á morirme de pena y de remordimiento:

usted, no vive más que para gozar los mezquinos bienes de la tierra; yo vivo para merecer los bienes infinitos del cielo: usted, no llevaría al combate más que la vida en que cree, la vida temporal, es decir, un instante de vida; yo llevaría una vida eterna. Pues dígame usted si un duelo entre los dos sería un duelo igual: dígame usted si se debe jugar una vida que vale tanto, contra una vida que vale tan poco.

VILLENA. ¡Señor don Fabián!

DON FABIÁN. ¿Por qué no se ha de admitir la desigualdad de las almas, como la desigualdad de las clases? Si á usted le desafiase un mendigo ¿no diría usted: yo no me bato con un mendigo? Pues ¿por qué cuando un canalla desafía á un hombre de bien, no ha de poder decir el hombre de bien, yo no me bato con un canalla?

VILLENA. ¡Oh! (*Yendo hacia don Fabián*)

DON FABIÁN. ¿Qué hace usted?

VILLENA. Una palabra sola. ¿Quiere usted batirse? ¿Sí ó no?

DON FABIÁN. Quiero matarle á usted.

VILLENA. ¡Ah, ya era tiempo!

DON FABIÁN. Ya somos los dos igualmente infames.

VILLENA. Esa vida eterna, de que usted habla, me parece poca para arrebatársela á usted. ¿Padrinos? (*Acercándose mucho el uno al otro y en voz muy baja*)

DON FABIÁN. Don Dámaso y la persona que él designe.

VILLENA. ¿Cuándo?

DON FABIÁN. Cuando usted quiera.

VILLENA. ¿Mañana?

DON FABIÁN. Mañana.

VILLENA. ¿Armas?

DON FABIÁN. Todas me son iguales.

VILLENA. ¿La pistola?

DON FABIÁN. La pistola.

VILLENA. Á ocho pasos.

DON FABIÁN. Á seis.

VILLENA. Y quede uno de los dos en el sitio.

DON FABIÁN. Eso es.

VILLENA. Hasta mañana. (*Vase por la puerta del foro.*)

DON FABIÁN. Hasta mañana. ¡Oh, mi mujer! (*Viendo en el espejo que hay sobre una chimenea, colocada en primer término á la derecha, á doña Candelaria, que ha salido un momento antes por la puerta de la izquierda de primer término y se ha quedado apoyada en una de las colgaduras. Don Fabián inclina la cabeza y permanece vuelto de espaldas á su mujer. Ésta le mira atónita, sin atreverse á despegar los labios, hasta que después de haber hecho para serenarse un violento esfuerzo sobre sí misma, se acerca á don Fabián y le pone una mano en el hombro.*)

DON FABIÁN y DOÑA CANDELARIA

DOÑA CAND. Fabián, esta noche á las nueve sale una diligencia para Zamora. Vámonos.

DON FABIÁN. ¿Estás en tu juicio? ¿Por qué nos hemos de ir?

DOÑA CAND. Al llegar á esa puerta, he oído involuntariamente algunas palabras de lo que estabas hablando con el señor don Pedro Villena...

DON FABIÁN. Pues... ya ves... que no me puedo marchar.

DOÑA CAND. Lo que veo es que no te puedes batir.

DON FABIÁN. No hay otro remedio.

DOÑA CAND. ¿Tú batirte?

DON FABIÁN. Sí.

DOÑA CAND. ¿Tú!

DON FABIÁN. Sí.

DOÑA CAND. ¡Que sí me dices! (*Sin poderse contener y rompiendo á llorar.*)

DON FABIÁN. ¡Sí!

DOÑA CAND. Vamos, vamos, tranquilízate, y hablemos con formalidad.

DON FABIÁN. Candelaria, no me repliques: no quiero que me repliques, ¿lo oyes?

DOÑA CAND. Bueno: serás obedecido.

DON FABIÁN. Y reñiré con Villena, porque tal es mi voluntad. Y tú no has de contradecirla. ¿No soy yo acaso dueño de mis acciones?

DOÑA CAND. Pero ¿á qué te irritas? Nadie te contradice. Harás lo que gustes.

DON FABIÁN. Enhorabuena. Me voy. Tengo que ver á Dámaso. (*Poniéndose el sombrero*)

DOÑA CAND. Anda con Dios. (*Cubriéndose el rostro con las manos y llorando*)

DON FABIÁN. ¡Cuánto llora la pobre! (*Deteniéndose cerca de la puerta del foro y contemplando á doña Candelaria*) ¿No me das un abrazo? (*Volviendo á su lado*)

DOÑA CAND. Mil te daré, mil.

DON FABIÁN. ¡Candelaria! (*Abrazándola y llorando*)

DOÑA CAND. Tiempo tienes para ver á Dámaso. ¿Por qué no procuras tranquilizarte un poco antes de salir á la calle? (*Hace que se siente*) ¡Tú no sabes cómo estás! (*Quitándole el sombrero, arreglándole el cabello con la mano y limpiándole con un pañuelo el sudor de la frente*)
¡Qué cosa tan horrible es la ira! Te dejé hace un instante, y ahora apenas te conozco.

DON FABIÁN. ¡Soy muy desgraciado!

DOÑA CAND. Vamos, habla: ¿qué te ha pasado con el señor Villena?

DON FABIÁN. Insultó en el Congreso á tu hermano, llamándole venal.

DOÑA CAND. ¿Y tú le defendiste? ¡Claro! ¡Bien hecho! Estando

tú allí, ¿había de faltar un defensor á mi hermano?

DON FABIÁN. Pues luego Villena descargó sobre mí su rabia, dirigiéndome toda clase de injurias; y me ha desafiado, y me llama vil, y cobarde, y osa venir á ofender á tu marido en tu misma casa. Ya ves si me sobra motivo para matarle.

DOÑA CAND. ¡Matar! ¡Cómo si no hubiese más que matar! Estás diciendo disparates. (*Procurando sonreírse*)

DON FABIÁN. Te cansas en vano: todos tus esfuerzos serán inútiles. Yo he de reñir con él. Cuando un hombre nos ofende, no hay más remedio que matarle ó morir á sus manos.

DOÑA CAND. Chis .. (*Como imponiéndole silencio*)

DON FABIÁN. ¿Por qué?

DOÑA CAND. Si tu hijo te oyese... ¡Qué lección para el pobre muchacho! (*Yendo á cerrar las puertas*)

DON FABIÁN. ¡Mi hijo! No, no cierres: Adiós. (*Levantándose y tomando el sombrero*)

DOÑA CAND. ¿Adónde vas?

DON FABIÁN. Pues ¿no lo sabes?

DOÑA CAND. Fabián, ya has tenido tiempo de serenarte. Mira bien lo que quieres hacer.

DON FABIÁN. Bien mirado lo tengo.

DOÑA CAND. Fabián, tu vida no te pertenece: pertenece á tu mujer y á tu hijo; pertenece, sobre todo, á tu Dios.

DON FABIÁN. ¿Lo ignoro yo acaso? ¿Crees que no he luchado conmigo mismo: que no he resistido valerosamente á la tentación? Pero ¡dejar sin castigo á un villano, ser objeto de irrisión y ludibrio!...

DOÑA CAND. ¿Para quién?

DON FABIÁN. Para todo el mundo. Candelaria, tu hermano me desprecia.

DOÑA CAND. ¡Mi hermano! ¿Y qué?

DON FABIÁN. Me desprecia Dámaso, un amigo de toda la vida.

DOÑA CAND. ¿Y qué?

DON FABIÁN. Me falta al respeto mi criado.

DOÑA CAND. ¿Y qué?

DON FABIÁN. ¡Y hasta mi hijo se avergüenza de tenerme por padre! (*Llorando*)

DOÑA CAND. ¡Dios le perdone! ¿Y qué?

DON FABIÁN. ¿Qué me queda?

DOÑA CAND. ¿No soy yo nada para ti?

DON FABIÁN. ¡Tú sola, Candelaria mía, tú sola! (*Abrazándola*)

DOÑA CAND. ¡Y aunque yo también te faltase! Figúrate que á un lado está el mundo entero con todas sus alegrías y vanidades, y que al otro lado está solo Jesús con su corona de espinas y su cetro de caña. Á ver; elige. ¿Con quién te vas? ¿Con quién estarías más acompañado?

DON FABIÁN. ¡Oh!... apiádate de mí y no me quites el ánimo que necesito. ¡Si dicen que soy un vil! ¡Si dicen que soy un cobarde!

DOÑA CAND. Y eso á ti, Fabián, ¿qué te importa? (*Haciendo que se vuelva á sentar*) Estalló un día voraz incendio en una casa. Todos sus habitantes la abandonaron: no quedaba en ella más que un pobre tullido que no había podido moverse. Multitud de gente presenciaba tan horrendo espectáculo; pero nadie osaba penetrar en aquel horno encendido. ¡La casa ardía cada vez más! Cuando de pronto, en medio del rebramar de las olas de fuego, se oyó clamar al tullido con voz que parecía sobrenatural: «¿No hay quién me favorezca por la Virgen Santísima?» Un hombre, uno solo, haciendo la señal de la cruz, se lanzó con paso firme entre las llamas. Eras tú. La gente, al verlo, dió un alarido de asombro y terror. Luego todos callaron como difuntos: ¡ni respirar se oía! ¡Luego resonó otro grito de júbilo. Habías vuelto á salir: el tullido estaba en tus brazos: tu cuerpo

era todo una llaga. Te arrodillaste, y con infinita alegría diste gracias á Dios. Y te llaman cobarde, ¿eh? Pues, tonto, á esos héroes que te llaman cobarde, cuéntales este cuento, y enséñales tu cuerpo lleno de cicatrices.

DON FABIÁN. No puedo, no debo seguir oyéndote. Me voy. Déjame.

DOÑA CAND. Si tienes tiempo todavía... ¡Es quizá tan poco el que me queda á mí de verte! Alguna vez se me ocurrió la idea de que tú podías morir antes que yo. ¡Y al pensarlo, me daba una pena tan grande! Y eso que siempre imaginé que morirías en tu cama, de enfermedad natural; que la religión te prestaría sus divinos auxilios; que tu hijo y yo te encomendaríamos el alma. Aun perdiéndote así, te lloraría mucho. ¡Pues no te había de llorar! Pero ¡qué inefable consuelo, que inmensa alegría, en medio de mi dolor, poderme decir: «Mi Fabián era un alma sin hiel; ha muerto como un santo; sin tropezar en ramas, se habrá ido derechito á la gloria!» Y luego al procurar yo mi salvación, por amor de Dios y su Santa Madre — ¿á qué negarlo? — también hubiera pensado en la dicha de volver á reunirme contigo en el cielo.

DON FABIÁN. ¡Calla por piedad! Sin querer, me estás mortificando. ¡Calla, por las ánimas del purgatorio!

DOÑA CAND. ¡Qué distinta la suerte que me esperaba! ¡Horrible trance en que por fuerza se ha de salir perdiendo! ¡Acaso mañana te vea volver manchado con la sangre de ese infeliz, que no se acuerda de su Dios, y que tal vez un día pudiera arrepentirse! ¡Acaso mañana!... ¡Ay, Fabián de mi corazón, si te pierdo mañana, cómo te perderé! ¡Morir sin amparo, arrastrándose por el suelo!... ¡Morir de un balazo, en el momento de estar cometiendo un

crimen horroroso!... ¡Morir sin sacramentos... quizá sin tener tiempo de dirigir al cielo una sola mirada... quizá blasfemando! ¡Jesús! ¡La sangre se me cuaja y el cabello se me pone de punta!

DON FABIÁN. Ya no es posible volverse atrás. Ya he dicho que sí. Ese hombre... el mundo.. mi honor...

DOÑA CAND. Y mira: el cadáver de quien muere infringiendo las leyes de Dios no puede yacer junto al cadáver de quien muere adorándole. ¿Verdad?

DON FABIÁN. Sí, verdad.

DOÑA CAND. Yo tendría que decir: «Ese desdichado ha muerto en un desafío: ha muerto sin confesión.» ¿Verdad?

DON FABIÁN. ¡Sí, sí!

DOÑA CAND. ¡Pues ni ese consuelo nos quedaría! (*Rompiendo en llanto con mucha aflicción y amargura*) Ni el consuelo de que cubriese tu cadáver tierra sagrada. ¿Qué pasará en el corazón de un hijo y una esposa, cuando vea condenados á infame destierro los huesos del padre y el esposo? ¿Qué será no poder siquiera decirles: «¡Descansad en paz!»

DON FABIÁN. ¡Qué idea tan horrible!

DOÑA CAND. Sí, muy horrible, pero ¿qué se le ha de hacer? Paciencia. Para tener honor, no hay más remedio que deshonrarse con un crimen. Para que no le llamen á uno vil y cobarde, no hay más remedio que serlo. Pues anda, Fabián, anda: ya es hora: corre en busca de tus padrinos, y mañana, á fuer de buen caballero, mata sin piedad á ese hombre, ó muere tú á sus manos.

DON FABIÁN. Candelaria, esta noche á las nueve sale una diligencia para Zamora. Vámonos.

DOÑA CAND. ¡Fabián, bendito seas! (*Cayendo á sus plantas y con viva efusión*)

DON FABIÁN. ¡Bendita seas tú, que me salvas!

DOÑA CAND. Yo quisiera quererte más que te quiero, y no sé cómo lo pueda hacer.

DON FABIÁN. Levanta. (*Queriendo levantarla*)

DOÑA CAND. Quieto, quieto. (*Resistiéndose*) ¡Si vieras qué bien me encuentro así! (*Breve pausa, durante la cual se contemplan el uno al otro con íntima ternura. Miguel sale por la puerta de izquierda de segundo término.*)

DICHOS y MIGUEL

DOÑA CAND. ¡Ah! vén, hijo, vén. (*Levantándose, cogiendo de una mano á Miguel y trayéndole al lado de su padre*) Todo lo sé. Pide perdón á tu padre.

MIGUEL. Á eso venía. ¿Qué le he dicho yo á usted antes? ¿Qué le he dado á entender? Un momento de ofuscación... La ira que me trastornaba el juicio.. Cumpla uno con su deber, y ¿qué importa lo que diga la gente? ¿Respeto y amor quiere usted? Pues en el corazón de mi madre y en el mío se encierran para usted tesoros inagotables de respeto y amor. ¡Ah, padre del alma! Quien vivió siempre como bueno ¿ha de hacerse malo para morir?

DON FABIÁN. Abrázame, hijo, abrázame.

MIGUEL. ¡Padre! ¡Padre mío! (*Arrojándose en sus brazos. Don Fabián le abraza y le besa*)

DOÑA CAND. Ahí tienes qué poco se hace esperar la recompensa de las buenas acciones. Y para mí ¿no hay un abrazo?

MIGUEL. ¡Madre! (*Abrazándola*)

DOÑA CAND. Sí... sí... bueno eres tú. Ya arreglaremos cuentas.

DON FABIÁN. Voy yo mismo por los billetes. Mejor es que no se entere nadie...

DOÑA CAND. Sí, mucho mejor.

DON FABIÁN. Tú ayudarás á tu madre á disponer lo que nos hayamos de llevar.

DOÑA CAND. Únicamente lo más preciso. La Antonia se irá otro día con el equipaje.

MIGUEL. ¿Nos vamos?

DOÑA CAND. Esta misma noche á Zamora.

MIGUEL. Bien pensado.

DOÑA CAND. Mentira me parecerá que salgo de este infierno.

DON FABIÁN. Adiós.

DOÑA CAND. Adiós, Fabián. La Virgen te lo pague. (*Abrazándole y llorando*)

MIGUEL. Este es el mayor beneficio que debemos á usted. (*Abrazándole también*)

DON FABIÁN. ¿Á qué viene ahora ese llanto?

DOÑA CAND. Déjanos llorar, simple. Lloramos de alegría.

MIGUEL. Vuelva usted pronto.

DOÑA CAND. Muy pronto. ¿sí?

DON FABIÁN. Corriendo. (*Vase por la puerta del foro.*)

Recibido el bofetón en la calle, entra Don Fabián en su casa y tiene el siguiente rápido diálogo con su admirable esposa:

DOÑA CANDELARIA *y* DON FABIAN

DON FABIÁN. ¡Candelaria! (*Dentro*)

DOÑA CAND. ¡Reina del cielo, ten misericordia de nosotros!

DON FABIÁN. ¡Candelaria! (*Entrando por la puerta del foro y gritando*)

DOÑA CAND. Fabián.

DON FABIÁN. ¡Candelaria! (*Gritando más fuerte, sin verla*)

DOÑA CAND. Pero si estoy á tu lado.

DON FABIÁN. Mira, mira. (*Señalándose una mejilla*)

DOÑA CAND. ¿Qué?

DON FABIÁN. Aquí... ¿No ves?

DOÑA CAND. Una señal.

DON FABIÁN. ¡Es... es la mano de ese hombre, impresa en mi cara!

DOÑA CAND. ¿Qué dices? Explícate.

DON FABIÁN. ¡Es un bofetón que me ha dado ese hombre!

DOÑA CAND. ¡Infame! ¡Infame! (*Llorando*)

DON FABIÁN. Á la luz del día... en medio de la calle. ¿Delante de quién me presento yo con un rostro abofeteado?

DOÑA CAND. Mártir del deber, álzale ufano delante de Dios.

DON FABIÁN. ¡Y nos han separado, cuando hubiera podido ahogarle! Ya estará en su casa. ¡Aún es tiempo!

DOÑA CAND. ¡Acuérdate del cielo, Fabián!

DON FABIÁN. ¡El cielo no se acuerda de mí!

DOÑA CAND. ¡Calla! ¡Calla! (*Tapándole la boca con la mano*)

DON FABIÁN. ¡Húndase el cielo, con tal que yo mate á ese hombre!

DOÑA CAND. ¡Calla! ¡Estás blasfemando!

DON FABIÁN. ¡Si te digo que le he de matar! (*Tomando una pistola de la caja que puso Medina encima de la mesa*)

DOÑA CAND. ¡No... no le matarás!

DON FABIÁN. ¡Sí!

DOÑA CAND. ¡Por esta pobre mujer que tanto padece!

DON FABIÁN. ¡No!

DOÑA CAND. ¡Por tu hijo!

DON FABIÁN. ¡No!

DOÑA CAND. ¡Por Dios!

DON FABIÁN. ¡Ni por Dios sufro yo un bofetón!

. . . . . .

Frase soberbia, más significativa y trascendente por el carácter de quien la pronuncia, y que quedó hondamente estampada en la memoria de todo el mundo. La naturaleza vibró ahí como nunca, y se presentó de cuerpo entero.

¿Por qué, pues, se ha discutido tanto este drama, y han llegado algunos á considerarlo como un error de Tamayo? Sólo por las últimas escenas, por el influjo, nada artístico, de las mismas absurdas preocupaciones sociales que en él se combaten, y por el espíritu radical y valientemente religioso que informa su desenlace. Yo en éste nada tengo que observar, pues, las grandes catástrofes producen frecuentemente esas reacciones, y en creyentes de buena ley levantan el espíritu á Dios, y les hace acatar sus designios con humildad resignada. Ni domina aún tanto la impiedad, que tal situación pueda tildarse de inverosímil, y en España menos; pero creo que quizá pudo llegarse al mismo fin por diverso camino, evitando que, en el momento más álgido del rencor y el odio entre Don Fabián y Villena, al anuncio del inminente duelo entre sus respectivos hijos, depongan repentinamente su furia para acudir unidos á impedir el lance. Dadas, sobre todo, las condiciones morales de Villena, tal cambio parece algo violento. Se ve ahí demasiado la poderosa mano del autor. Pero tal lunar, si existe, no empaña la grande y severa belleza de esta creación admirable.

Llegó por fin el año de 1867, y con él surgió á vida imperecedera la otra obra capital de Tamayo, generalmente considerada como su obra maestra, y que, con *Lances de honor,* brilla á la cabeza de toda la literatura dramática española de los dos últimos siglos: *Un Drama nuevo.* Asombrosa es, en efecto, por la amplitud y vigor de la concepción, por la pintura fundamental y trascendente de caracteres y pasiones, por su sabor humano, por la rapidez y perfección de su desarrollo dramático y escénico, y por la rica y substan-

cial prosa que deja caer por ella sus pliegues cual manto imperial airosamente llevado. Su fama ha ido creciendo de día en día, dentro y fuera de España. Traducida á varias lenguas, ha hollado victoriosamente escenas extranjeras. Coquelin y Novelli la han hecho objeto de especial estudio; y justamente en los tristes días en que agonizaba y moría en Madrid el gran poeta, el último de los actores nombrados, arrancaba con ella palmas triunfales en París. Conocido es de sobra su argumento, y no necesito recordarlo.

Lo mejor de lo mejor en *Un Drama nuevo*, es, sin duda alguna, la pintura del amor culpable que Alicia y Edmundo se profesan. Este amor, confesado y violento, domina y conturba profundamente sus almas, sin mancharlas ni hacerlas despreciables á nuestros ojos. Este es el gran triunfo del autor. Lo que la pasión ardentísima de ambos jóvenes atropella y desgarra no puede ser más grave ni más digno de veneración y respeto: es la gratitud al protector noble y al esposo cariñoso, confiado y bueno, por parte de Alicia: por la de Edmundo, al benefactor y al segundo padre. Pero el autor ha sabido poner, al lado de la pasión irresistible, un remordimiento tan enérgico y vivo como el amor mismo, que sólo cabe en espíritus esencialmente buenos, y un sobresalto y desconfianza incesantes, que amargando sus cortos y furtivos goces, une continua é indisolublemente la falta con el castigo. ¡Con qué profunda verdad Alicia dice á Edmundo, que cuando alguien se acerca á hablar en voz baja con Yorick, se asusta, y piensa: *Ese le va á revelar mi secreto;* y si alguno detiene un instante su mirada sobre ella, tiembla y se dice: *Ese conoce mi falta!* Además, el hecho de haberse casado Alicia con

Yorick (no obstante la diferencia de edades, y su amor ya vivo por Edmundo) por gratitud, y en cumplimiento de la imprudente promesa hecha por ella á su madre moribunda, atenúa á nuestros ojos la irregularidad de su conducta, y quita á su pasión indomable todo carácter repugnante. En cuanto á Edmundo, quiso con la ausencia evitar el peligro, y se ausentó en efecto; pero los ruegos insistentes de su protector le obligaron á volver á su lado, pues no tenía pretexto alguno para justificar su negativa. Así Edmundo y Alicia resultan dos figuras nobles é interesantes, que nos inclinan más bien á compadecer su desgracia, que á fulminar su extravío.

Contiene también *Un Drama nuevo,* magistral pintura de las intrigas, celos y rivalidades de la gente de teatro, y de esa obcecación vanidosa que lleva á muchos artistas eminentes en un género, á estimarse también superiores en otros, para los cuales carecen de espontánea energía.

En cuanto los caracteres, el de Yorick es el mejor, y muy superior á todos los demás. Yorick es un carácter admirable. Por una observación penetrante, el autor, que le destinaba á pasiones tan vivas y á sufrimientos tan grandes, ha hecho de Yorick un actor cómico graciosísimo, maestro consumado en el arte de hacer reír al público. La experiencia enseña, en efecto, por extraño que á primera vista parezca, que el talento cómico superior pertenece generalmente á naturalezas sensibles y apasionadas, y aun melancólicas y sombrías. Yorick, entregado exclusivamente al arte en su juventud, se enamora de Alicia ya entrado en años, y se casa con ella. El amor se manifiesta en él con intensidad suma, proporcionada al tiempo que ha tardado en

experimentarlo. Aunque en los umbrales de la vejez, lleva al matrimonio un alma joven y pura, no quebrantada por las pasiones, que ha conservado, en concentración íntima, todo su aroma. Su amor por Alicia, grande y tranquilo, tiene algo de paternal, y el fulgor sereno de una hermosa tarde de otoño.

El carácter de Shakspeare es noble, majestuoso y simpático. Hay constante y serena elevación en sus actos y en sus palabras; pero, á pesar de ello, el autor ha dado en un escollo inevitable cuando se quiere infundir vida escénica á los artistas ó pensadores, á quienes conocemos, no por sus hechos externos, sino por las creaciones de su inteligencia: resultan siempre inferiores á la idea que de ellos tenemos formada. Los héroes, los grandes hombres de acción, pueden presentarse acertadamente en la escena, en medio de los mismos hechos famosos que llevaron á cabo, y realzados por ellos: pero cuando esos hechos son puramente internos y espirituales, como no pueden presentarse en escena, no queda otro recurso que mostrar á los autores por el lado familiar ó social, es decir, por un aspecto vulgar ó común respecto á ellos, con lo cual se falta á la perspectiva estetica, abriendo un abismo entre la figura real que contemplamos delante, y el grande espíritu que llevamos grabado en nuestra imaginación, como ideal emanación de sus obras.

En cuanto á Walton, aunque procede en todo con maldad consumada, dista mucho de ser un vulgar traidor de melodrama. Su maldad nace, en cierto modo, de sus terribles y vergonzosas desgracias, y los actos perversos que lleva á cabo durante la acción, brotan *inmediatamente* de sus celos, algo justificados, de actor, de las

injurias con que Yorick quiere provocarle á que le revele el secreto de Alicia, y hasta de las pullas que por el triunfo escénico de Yorick, en su papel de conde Octavio, le dirigen, en el último acto, el autor del drama nuevo y el traspunte. Sus malos actos no son, pues, hijos de una maldad abstracta, preconcebida por el autor como resorte de teatro, sino que, supuestas sus malas inclinaciones, surgen de las entrañas mismas de la acción y se enlazan con ella.

Admirables y magistrales escenas son: la que cierra el primer acto, preparada con una especie de astucia artística prodigiosa y diabólica, y que tan honda impresión causa siempre en el público; la del segundo acto entre Alicia y Yorick, y la terrible, angustiosa y solemne, en su doble significado, con que termina el drama. Y quizá la mejor de estas tres escenas sea la del acto segundo, entre Alicia y Yorick. Cuanto en ella dice Yorick es profundamente conmovedor y llega al alma. Habla primero dulce y paternalmente á su esposa, procurando saber lo cierto y volverla al buen camino, en la esperanza que sólo haya en ella un principio no confesado de extravío; pero cuando ve que Alicia (que había creído poder negar y defenderse), conmovida y dominada por la ternura, sinceridad y delicadeza de sus palabras, calla, y como cediendo á irresistible impulso se arrodilla, é inclina la cabeza para recibir el castigo, álzase Yorick en un magnífico arranque de indignación y despecho, desesperado al ver que ella misma le suministra la prueba definitiva, que él no esperaba ver tan clara, de su culpable conducta. La gran intensidad y alcance de esta escena consiste en que un mismo hecho (el silencio de Alicia y su falta de valor para disipar con frase enérgica y per-

suasiva las sospechas de su esposo), á la vez que realza mucho el carácter de Alicia á nuestros ojos, enciende justamente la cólera y causa la desesperación del desventurado Yorick. ¡Magnífico contraste, en verdad! Pero cuando la ve caer acongojada y sin sentido ante el trueno de sus palabras, tras breves instantes de vacilación y lucha, su inmenso cariño se sobrepone á todo, y acude á socorrerla, y procura suavemente calmarla, y el rayo del amor y la indulgencia alumbra otra vez por un momento la tempestuosa escena.

La acción de esta pieza es un modelo de desarrollo simple, seguro é interesante, sin falsos recursos ni vanos golpes de efecto. La substitución de las cartas, en el último acto, se prepara y consuma con tal habilidad, que pierde el carácter convencional en que tan frecuentemente se cae en casos análogos, y se convierte en felicísimo hallazgo. Lo mismo debe decirse del original é ingenioso empleo de la doble escena final, que da por resultado una grande impresión de espectativa y terror en el auditorio. Pocas escenas podrán citarse, en drama alguno, que superen á esta en solemnidad y atrevimiento, aunque, ante un elevado criterio estético, la misma *ingeniosidad* de esa superposición de escenas pueda aparecer algo frívola ó facticia, y atenuar la trágica grandeza de la acción fundamental.

¡Lástima que una acción tan magistralmente desenvuelta ofrezca, siquiera sea por única excepción, incidente tan inverosímil, como el del segundo acto, cuando Yorick, furioso, y sospechando que es Shakspeare quien le roba el amor de Alicia deja que éste la alce del suelo y se la lleve á las habitaciones interiores! El hecho de entrar en ese momento Walton, á quien Yorick quiere obligar,

por cualquier medio, á descubrirle el terrible secreto, no basta para justificar indiferencia tan extraña en quien ha llegado al colmo de la desesperación y los celos, y está dispuesto á llevárselo todo por delante.

Mucho bueno puede decirse del diálogo; pero también he de reconocer que á veces peca por artificioso y simétrico, como en la escena del primer acto, entre Alicia, Edmundo y Shakspeare, cuando los dos primeros confiesan al último la historia de sus amores. En cambio, la parte que se representa del supuesto drama nuevo, tiene en sus versos un sello de inexperiencia y un sabor retórico sumamente propios de un autor novel, como el que se supone que le ha escrito.

A sus excelencias fundamentales une esta obra gran copia de pensamientos elevados y enérgicos, expresados en cierta forma sentenciosa que los graba más eficazmente en nuestro espíritu, y un estilo y lenguaje de mucho precio, abundante en buenos giros familiares, sin énfasis declamatorios, ni la hojarasca de un falso é inoportuno lirismo. Cierto que uno y otro son más cultos y elegantes que los que suelen emplearse en el trato diario de los hombres; pero esto, lejos de ser un defecto, pone en la obra el cuño literario del verdadero escritor, y ese sabor delicado propio de toda elevada obra de arte. Absurdo es, á mi juicio, exigir al autor dramático que renuncie al estilo en aras de la vulgaridad corriente en el modo de decir las cosas. Los que tal hacen podrán tener razón desde su punto de vista, pero este punto es evidentemente erróneo. El arte dramático no es copia fotográfica del curso ordinario de la vida, ni ha de descender al remedo del lenguaje vulgar é insípido de calles y cafés; es pintura de lo interesante, esencial

é íntimo, y por consiguiente, de lo más verdadero, de la vida humana, y como tal pintura, admite y le conviene cierto temple ideal de la expresión, contenido, naturalmente, dentro de prudentes límites. Imposible citar una sola obra de arte, de esas que se escriben, no para el aplauso efímero de un día, sino para que vivan siglos, que no se encuentre en este caso. ¡Cuánto lujo de expresión, cuántas comparaciones poéticas, se hallan en los dramas de Shakspeare, el más altamente realista de los poetas! En cuanto al público, el español se regala, quizá excesivamente, con los bellos versos y el buen decir que halla en los dramas; y el público francés escucha con fruición los diálogos chispeantes, nada comunes en la vida social, con que le obsequian sus actores favoritos, aun en las piezas más débiles. ¿Por qué censurarlo? Si hay algún público á quien incomodan, por *inverosímiles,* esas gracias del estilo de que no podrán nunca despojarse los artistas de raza... peor para él. Suya será la deficiencia, no de la obra que no ha sabido apreciar. El incomprensible afán de la copia fotográfica, de la verdad vulgar y sin carácter, nos llevaría sin remedio á la superficialidad más insípida, al más pedestre prosaísmo.

El haber colocado Tamayo la acción de su drama en tiempo de Shakspeare, le ha hecho incurrir en algunos descuidos del llamado *color local.* En esa época no se admitían mujeres en la profesión de cómico, y los papeles de mujer corrían á cargo de adolescentes imberbes ó jóvenes afeitados. A veces, para calmar la impaciencia del público, se adelantaba alguno á advertir que la reina, por ejemplo, se estaba acabando de afeitar! Tampoco parece muy justificada la idea y ambición de la

gloria artística, con respecto al cómico, de que nos hablan repetidas veces Shakspeare, Walton y Yorick; ambición que influye en las maldades y bellaquerías de Walton; porque si bien es cierto que algunos actores alcanzaban gran popularidad y eran muy queridos y festejados en Londres, y aun en provincias, todavía la idea y el sentimiento de la gloria artística del actor, de la nobleza é importancia de su arte, parecen tan ajenas á los mismos cómicos de aquel tiempo, como al grosero público que los escuchaba. Basta, en efecto, pasar la vista por el curioso escrito de Philarète-Chasles: *La representación de una pieza de Shakspeare en 1613,* ú otros análogos, para comprender que las representaciones escénicas se consideraban como mero y frívolo pasatiempo, divertidísimo, sí, pero sin alcance artístico ni social alguno. Y este concepto se refería, no sólo á los cómicos, sino á los autores mismos. El público acudía con ansia á los espectáculos dramáticos; pero tenía muy en poco á los que se los proporcionaban. No se buscaba el arte en el drama, sino la diversión, y así las piezas dramáticas abundaban de una manera extraordinaria, y, como cosa fácil de hacer, se vendían á ínfimo precio. Fué para muchos ridículo que Ben Johnson publicara sus dramas con el *insolente* título de *Obras*. Shakspeare era tenido en sexto ó séptimo lugar entre los autores contemporáneos suyos, y él mismo no parece haberse cuidado nunca de la gloria. El público no *aplaudía* ni *silbaba*: manifestaba su satisfacción con murmullos y exclamaciones; y su disgusto, con piedras ú otros proyectiles, arrojados sobre los actores, cuando no se lanzaba al escenario para ponerlos en fuga.

Por lo demás, es indudable que, en tiempo de Shak-

speare, existían buenas compañías, organizadas por medio de sociedades por acciones, en las cuales los actores figuraban como accionistas unas veces, y otras á sueldo. La afición á representar invadió con fuerza todas las esferas sociales, é hizo que personas de cierta instrucción tomaran el oficio de cómico. «Hijos de familia, dice un historiador de la literatura inglesa, saliendo de las universidades, ingresan en el teatro, tentados por la vida libre y las grandes ganancias de los comediantes». El Gobierno dió, á fines del siglo XVI, una organización regular á las compañías dramáticas, y la reina Isabel tomó doce actores bajo su inmediata protección. La compañía de que formó parte Shakspeare, á su llegada á Londres, dirigida por el popularísimo y celebrado Burbadge, pertenecía al lord Chamberlan, conde de Leicester, y los actores que la componían tomaron, en 1589, el título de *cómicos de la Reina*. Esta compañía tenía fama de excelente. Era muy común entonces que los autores representasen sus propios dramas, y que los cómicos de profesión los escribieran para darlos en el teatro á que pertenecían, y esto prueba que el oficio de cómico no estaba en manos incultas. La atención que se daba á este oficio provenía de que, no acostumbrando los autores imprimir sus dramas, no tenían otro vehículo que el de la representación escénica para hacerlos conocer del público, el cual sólo en virtud de ella pronunciaba su inapelable fallo.

Las faltas de color de época que he apuntado tienen muy escasa importancia en *Un Drama nuevo*, y dejan incólume, en lo substancial, su extraordinario mérito. La razón es porque en él, como en los dramas históricos de Shakspeare, no se trata de una pintura histórica, sino de una pintura moral, de pasión humana, de vida psico-

lógica. La época elegida por el autor no es más que un marco de fantasía. Trasládese la misma acción á nuestro siglo, cámbiese el nombre de Shakspeare por el de un director de teatro de nuestros tiempos, y desapareciendo la razón de todo reparo, permanecerá el drama íntegro y magnífico.

Precedida esta obra maestra por el lindo proverbio, *Más vale maña que fuerza*, fué seguida, en 1868, por la comedia, primorosamente trazada, *No hay mal que por bien no venga* (inspiradas ambas en originales franceses), y por el drama *Los hombres de bien*, publicado, antes de estrenarse, en 1870. Fué esta su última obra, y no gustó. El pensamiento que la anima es de gran verdad y alcance, nuevo en el teatro, y digno de una obra maestra; pero su encarnación y desarrollo, por el espíritu sistemático y convencional con que se han realizado, resultan defectuosos, y llevaron al autor á inverosimilitudes de que no se hallan rastros en sus demás obras. Aun dentro del triste género á que pertenecen, falta amplitud, falta ambiente natural á los caracteres, demasiado ceñidos á su tendencia, y como *rotulados* por el autor. Trátase en este drama de pintar los estragos que causan muchas veces los llamados hombres de bien, cuya honradez, meramente pasiva, consiste en no hacer directamente mal á nadie, y atentos sólo á no comprometerse ni incomodarse por nada, tímidos, pacatos, sin energías, vienen á ser cómplices implícitos de los pillos que á su alrededor medran y triunfan, á costa de los desamparados. Esa hombría de bien se resuelve así en el más odioso egoísmo. No obstante las fundamentales imperfecciones de ejecución apuntadas, hay en esta pieza escenas de gran interés y vida. Es también, entre las de su

autor, la que más crudamente pinta el mal y sus consecuencias, dejando que la acción corra lógicamente á su fin, sin preocuparse de intervenir para castigar ó remediar los desbordes de los malvados, ni las desventuras que engendran.

Con este drama termina definitivamente la vida artística de Tamayo. Veintiocho años ha vivido después encerrado en el más completo silencio, que nunca las letras españolas deplorarán bastante. ¿Cómo explicar tal fenómeno? ¿Fué agotamiento? No cabe suponerlo en quien se hallaba á la sazón en el pleno vigor de la vida, pues sólo contaba cuarenta y un años. Tampoco puede atribuirse al temor y prudencia que impone el triunfo esplendoroso de una obra maestra, como el del *Guillermo Tell* pareció imponérselos al gran Rossini, porque su último drama fracasó, como hemos visto, ante el público y la crítica. ¿Fué desencanto con respecto á uno y otra, por el modo inconsiderado y grosero con que le trataron entonces, sin respetar su gran nombre? Quizá; mas no parece ello bastante para encerrar en tan completa y larga inacción fuerzas tan vivas, que debían tender con grande impulso al movimiento. Recuerdo, sin embargo, que al reconvenirle yo en Madrid, en 1890, por el enorme crimen literario que venía de tiempo atrás cometiendo, me respondió con cierta velada amargura: «Deje Vd. que calle: vivo así más tranquilo. Desde que no escribo, me quieren y respetan más: ¡ya no hago sombra á nadie!» Creo, con todo, que tal vez la verdadera ó principal causa de su mutismo deba buscarse en las condiciones de la nueva época inaugurada con la Revolución del 68, y del público que se había ido formando. Al tranquilo y

reflexivo, aunque sobrado tímido, á que le tocó en suerte someter sus creaciones, sucedió otro, inquieto, agitado y nervioso, surgido del fermento revolucionario, violento en sus gustos, como en sus aplausos y censuras, ávido de emociones fuertes y de sacudimientos febriles. Tamayo comprendió, quizá, que no era su arte, vigoroso, pero analítico y sereno, el llamado á satisfacer tales anhelos, y temió, sin duda, que sus nuevas obras pareciesen exhumaciones incoloras y frías de una edad muerta al paladar ya curtido de aquellos hijos del delirio. Necesitaban un dramaturgo de otra índole, que hiciese correr sin duelo por cada drama formidable corriente eléctrica, y le hallaron á su gusto: Echegaray apareció, en 1874, sangriento y terrorífico, con *El libro talonario* en la mano. (1)

No manifestó nunca explícitamente Tamayo preferencia por el empleo de la prosa en el drama; pero, de hecho, la adoptó con mayor frecuencia, y fué su forma exclusiva en todo su segundo período. De sus obras importantes sólo tres fueron versificadas: *Virginia*, *La Ricahembra* y *La Bola de nieve*. Se ha observado, sin embargo, con razón, que su verso resulta, por lo general, más natural que su prosa, lo cual, á mi juicio, aconteció y acontecerá siempre á todos los grandes dramáticos, sobre todo, en esas obras de intensidad y vuelo que salvan las fronteras de las pasiones y caracteres pintados en su forma y aspecto puramente sociales,

(1) Escrito esto, he leido en periódicos españoles la buena nueva de que el insigne dramaturgo deja varias obras inéditas. Ello, unido al empeño con que ocultó siempre á todos su existencia, justifica plenamente mi última hipótesis. Su conocimiento es, desde luego, indispensable para juzgar definitivamente á Tamayo.

para hacer incursiones audaces en el campo más vasto y fecundo de lo trascendental humano. Y la razón es obvia. Por lo mismo que la prosa es la forma de comunicación vulgar y corriente entre los hombres, la más leve alteración dictada al dramático por la necesidad imperiosa del arte y del estilo, de que ninguna verdadera creación puede ir desnuda, nos sabe á afectación y artificio, pues inmediatamente la comparamos y referimos al tipo vulgar que tenemos constantemente al alcance de la mano. Como ese tipo no existe para el verso, y sí otro de temple más ideal y más alto, lleno de eficacia y encanto, — referido á él, y dentro de su propia esfera, nos parece naturalísimo y en armonía perfecta con la rica esencia de verdad que el poeta extrae de las entrañas mismas de la naturaleza y de la vida. Y que ello puede lograrse sin énfasis y sin ripios ni lirismos de pega, lo prueban mejor que mil razonamientos, en nuestra lengua, las obras dramáticas en verso, no sólo de Tamayo, sino también las de Ayala, Núñez de Arce, Ventura de la Vega y Bretón de los Herreros, para no aducir sino los casos más típicos y elocuentes.

Tamayo mismo, contradiciendo su práctica, hace la apología del verso en el drama, en su discurso de recepción en la Academia Española, en 1859, pieza notable, sobre todo en su parte teórica y abstracta, en que, abogando por la libertad y la verdad en el arte, desenvuelve con fuerte estilo y gran precisión de pensamiento la doctrina estética que le sirvió de guía y norte luminoso. «Tampoco la versificación, dice, implica ni supone trastorno fundamental en la índole y modos de expresión; y pruébalo el caber tanta propiedad en la

poesía como en la prosa, y en ésta tanta afectación como en aquélla..... Sometida la palabra á las leyes del número y la medida, adquiere mayor sonoridad y precisión, más grande eficacia, encantos indefinibles; viniendo á ser para ella la metrificación como preciosísimo cerco dentro del cual, con pureza y vigor inusitados, brilla y resalta; mas no por esto pierde sus condiciones primitivas, no por esto cambia de naturaleza.»

Discurriendo luego sobre puntos más fundamentales de su arte, afirma: «Lo que importa, en la literatura dramática, es ante todo proscribir de su dominio cualquier linaje de impureza, capaz de manchar el alma de los espectadores..... Santificar el honor que asesina, la liviandad que por todo atropella, representar como odiosas cadenas los dulces lazos de la familia, condenar á la sociedad por faltas del individuo..... consecuencias son de adulterar, con el empleo de lo falso en la literatura dramática, ideas y sentimientos: crimen fecundo en daños infinitamente mayores que el de adulterar hechos en la historia». Refiérese, sin duda, más que á la pintura en sí, al espíritu y tendencia que la informan.

Digno es también de citarse por su amplitud, el concepto que tiene de las escuelas literarias: «Pero si todas las obras compuestas bajo sistemas y gustos, y en épocas y pueblos distintos, se diferencian entre sí por lo que tienen de falsas y convencionales, todas llegan á identificarse en igual manera de ser cuando fielmente retratan la verdad. ¿Y quién negará que aquello en que todos los grandes poetas convienen debe ser lo bueno y lo que forma regla general, y por el contrario, lo excep-

cional y lo malo aquello en que radicalmente se opongan y dividan? Clásicos y románticos, antiguos y modernos, españoles, ingleses, franceses, italianos y alemanes, caminan mal avenidos, volviéndose la espalda, cuando por lados contrarios huyen de la madre naturaleza: puestos en ella los ojos, van juntos por una misma senda como buenos amigos.»

Hé aquí, por último, la fecunda distinción que hace entre el arte y el artificio, hoy más que nunca digna de tenerse en cuenta: «¡Oh, cuán necio el arte que se empeña en estar siempre de manifiesto en sus producciones, para ser, no por ellas, sino por sí mismo admirado!.... Fantasee tipos de belleza convencional, sujetándose á preceptos arbitrarios y caprichosos, y no logrará contentar más que al reducido círculo de eruditos de quien tales preceptos sean conocidos y sustentados. *Mayor gloria alcanza el poeta dirigiéndose con sus obras á todo el mundo.* El único tipo inmutable y para todos inteligible de hermosura reside en la naturaleza. La gran poética que han de estudiar los autores drámaticos escrita se halla en el corazón del hombre por mano de Dios.»

La cualidad característica de Tamayo, la que le define como autor dramático, y da á su personalidad artística un sello inconfundible, consiste, para mí, en la asociación, en grado eminente, del poder creador con la reflexión. Su inspiración, intensa y serena, es de índole poco meridional, y no le lleva nunca al delirio, antes consiente de buen grado que la razón explore los espacios ideales por donde despliega aquélla sus alas poderosas. En el desarrollo de sus obras, en sus concepciones mismas, trasciende la influencia de ese poder reflexivo que evita

la paradoja y la extravagancia, que asocia la idea á la realidad, ó la extrae de su seno, que preside á la *composición,* estudia las proporciones, distribuye armónicamente las partes, dispone y pondera el desenvolvimiento de la acción, salva escollos, saca punta á la frase y atiende con amor aun á los más ligeros pliegues de la vestidura literaria. Y todo ello, sin pesar sobre la fantasía, ni atenuar la llama viva de los afectos, desempeñándose sólo como ilustrado y buen compañero de viaje. Esa dichosa armonía, lograda en tan alta cima, hacen, en mi sentir, de Tamayo el dramaturgo más eminente de Europa en todo el siglo, después de Schiller, sin que sea fácil, señalar en ella, desde entonces, obras tan sólidas é inspiradas como *Lances de honor, Un Drama nuevo, La Locura de amor, ó La Bola de nieve,* escritas no para mitigar el ansia de novedad de una generación dada, para producirle un *estremecimiento nuevo,* sino para desentrañar y esculpir, en forma soberana, lo fundamental y eterno de la vida.

Con todo, quizá porque el ansia de perfección nunca se sacia, y aun parece avivarse más en presencia de las grandes creaciones, como excitada por ellas, es lo cierto que todavía juzgo las facultades de Tamayo superiores á sus mismas obras, por notables que sean; é imagino que si en vez de vivir con tanta austeridad y en tan monótono aislamiento, le hubiese llevado su carácter á un mayor contacto con el mundo, á sentir directamente el sacudimiento de sus borrascas y pasiones, el drama entero de la existencia, teniendo delante, por otra parte, un público menos meticuloso, su talento se habría hecho más *objetivo* y más audaz, y penetrando con mayor desembarazo en los misterios de la conciencia y en los conflictos é impu-

rezas de la vida, nos habría dado de ella una imagen todavía más amplia, más varia, más completa.

No consta en ninguna parte; pero cuentan, y doy yo á la versión entero crédito, que discutiéndose en una reunión á que asistía Tamayo lo que era el Arte, dijo el gran dramaturgo en tono semi-humorístico y semi-serio: «¿Quieren Vds. saber lo que es el Arte? Pues el Arte, es el Diablo.» Esta ocurrencia, mucho más profunda de lo que á primera vista parece, nos da, bien desentrañada, el más cumplido comentario de su modo de concebir el Arte, y de sus mismas producciones dramáticas. La pintura é interpretación amplia y libre de la vida, fundamental objeto del Arte, obliga al poeta á revolver el fango humano, las ambiciones y apetitos que en él pululan, las pasiones de noble raíz, luego torcidas y extraviadas por flaqueza de voluntad ó por fatales influjos, sus hipocresías y rebeldías, sus rencores, sus luchas y sus crímenes. (1) Si todo esto ruge en la realidad, todo esto ha de rugir también en la pintura, condensado y caracterizado por sus más significativos aspectos, comunicándose á ella, por ley ineludible, mucho de esa sombra diabólica tan largamente extendida sobre el mundo. Por tal manera, al alzarse victoriosa una gran obra de arte, fiel intérprete de la realidad, parece que al mismo tiempo se alzara detrás de ella la faz burlona del diablo, como diciendo complacido al género humano: «Mírate ahí: ese eres tú.» Por eso Tamayo, si á veces le deja reír á su gusto, á carcajada suelta, como en *Los hombres de bien*, más generalmente parece querer refrenarle la

(1) Goethe dice: «La naturaleza es pecado; el espíritu es el diablo.»

risa, pintando con los más hermosos colores, sin apartarse de la verdad, que es muy varia y complexa, los sentimientos más puros, las más nobles pasiones, los arranques más elevados del carácter, cuanto levanta y dignifica al género humano. Y ese es para mí, en definitiva y en síntesis, el mayor triunfo de Tamayo: haberse lanzado en las peligrosas corrientes de la realidad, sin dejar envilecer ó corromper su Musa por su impuro légamo, acompañando las verdaderas sombras con la luz, también verdadera, que guía á la humanidad sobre la tierra, y haciendo resplandecer en sus inspiraciones el destello inmortal grabado por Dios, á pesar de todo, sobre la frente del hombre. Su realismo, fué un realismo trascendental y verdadero, precisamente porque toca en lo ideal. Su estética, á este respecto, se condensa toda en esta soberana y genial divisa suya: *Los hombres, y Dios sobre los hombres.* A nadie mejor que á él pueden aplicarse las siguientes palabras del prólogo de *Virginia,* en que expresa su concepto del hombre y del poeta, indisolublemente unidos y compenetrados, palabras grandes y nobles, explicativas de la alta hermosura, y aun de las deficiencias de sus obras, que copio aquí como digno homenaje á su memoria, y con las cuales me es grato poner fin á este estudio:

«¡Felices los que nunca conocieron la vana presunción que ciega los ojos del alma, ni el seco egoísmo que sólo vive dentro de sí propio, ni la voraz envidia que á sí misma se despedaza! ¡Felices los que, saciado en un mundo ficticio el incontrastable anhelo de sensaciones fuertes y desconocidas que hoy atormenta al hombre, tranquila la conciencia de todo doloroso recuerdo, sólo vuelven á la existencia real para convertir el pecho depurado á sen-

saciones de tierna piedad y desinteresado amor! ¡Felices los que osan mostrarse á la luz del día sin la ridícula máscara con que hoy el crimen disfraza á la virtud! ¡Felices los que pueden hacer propia la ajena satisfacción, y dar cabida en su alma á la humanidad entera!»

1898.

MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO

MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO

SUS POESÍAS

Fué siempre propio de todo artista de valía el traer elementos nuevos al arte á que consagra su inteligencia y sus afanes. El arte es así constantemente enriquecido por los diversos modos que cada cual tiene de sentirlo y comprenderlo, y de poner de manifiesto, por medio de la forma, la belleza que su mente concibe. Pero para ello es necesario que el artista sea capaz de sentir poderosamente la belleza, y entonces, si acierta á manifestarla con ingenuidad y pureza, habrá traído al arte, como antes decía, un elemento nuevo. Y esto que digo de lo fundamental en el arte, se aplica igualmente á sus más exteriores manifestaciones. En efecto (viniendo á la literatura), en cada país, en cada época, existe un círculo de expresiones convencionales, acreditadas tal vez por escritores de fama, y tomadas de sus obras, que por motivo del continuo tributo á que se las somete, acaban por perder su primitiva fuerza y energía. Bien, pues; una de las cosas que más distinguen á un escritor original y por cuenta propia, es el abandono de esas formas y expresiones convencionales, que él sustituye por otras nuevas, más íntimamente en consonancia con la naturaleza de su espíritu.

Si á esta piedra de toque sometemos las cualidades que como artista nos ofrece Menéndez y Pelayo, en su tomo de poesías recientemente publicado en Madrid, en edición elegantísima, el resultado no puede ser más favorable para el ilustre escritor santanderino. Pero se dirá: ¿cómo puede ser esto cierto, siendo Menéndez, ante todo, adorador fervoroso de la belleza antigua, y por tanto de las antiguas formas? ¿cuando en el último tercio del siglo XIX no tiene embarazo en proclamarse clásico á carta cabal? Por la sencilla razón de que Menéndez entiende por manera altísima el clasicismo, y no como la turba de los literatos lo entiende. Porque para ser clásico como él lo es y quiere serlo, no se han de imitar servilmente las antiguas formas, surgidas espontáneamente del espíritu, creencias y costumbres de los pueblos que las crearon; sino que es menester infiltrar en las que libremente broten de nuestro corazón é inteligencia, el espíritu, esto es, las cualidades que dieron á aquéllas su eterna y soberana hermosura. Esto lo ha expresado admirablemente Menéndez diciendo que debemos echar *añejo vino en odres nuevos*. Es, pues, posible ser nuevo y viejo á un mismo tiempo, uniendo en fecundo lazo lo que de lo antiguo se desprende por su virtud de eterno é imperecedero, con lo que se agita y hierve y fulgura en el olear incesante de la vida contemporánea.

Mucho se ha adelantado en la poesía castellana respecto de la forma externa. El mecanismo de la versificación ha alcanzado en nuestros días tanto primor y cultura, que no es raro el ver á cualquier escritor mediocre hacer versos más sonoros (como que suenan á hueco) y mejor construídos que los de fray Luis ó Garcilaso. Empero,

la economía de la composición; su rapidez, cualidad eminente del lirismo; la cristalización del pensamiento en formas esencialmente puras y sencillas; en suma, cuanto constituye el licor generoso de la poesía antigua, y su encanto perenne, tiende á desaparecer, por una parte, en la balumba de filosofismos y de la gárrula y declamatoria vocinglería de nuestro tiempo, y por otra en el derroche y la orgía de imaginaciones calenturientas, para las cuales el paroxismo y la epilepsia son las más grandes manifestaciones de la inspiración poética. Quiera Dios que semejantes desvaríos no lleguen á triunfar definitivamente, y torne á ser el arte el culto de la belleza pura, superior á las divergencias de secta ó de partido; intensa y animada, al par que alta y serena.

El lirismo clásico español del siglo pasado, sin ser sumiso imitador del pseudo-clasicismo francés, como lo fué la dramática (pues no existían aún grandes modelos franceses qne le deslumbrasen), no merece por ello menos el dictado de *pseudo,* ni se muestra poco influído por las teorías literarias reinantes del otro lado de los Pirineos. Las ondas de la antigüedad clásica llegaron hasta él turbias y empobrecidas, como que no fué casi nunca á beberlas en sus manantiales purísimos, y no las contempló sino á través de los espesos velos de un preceptismo convencional é intolerante, sólo atento á la perpetuación de las exterioridades caducables de aquélla, no á penetrar á su íntima esencia. Acudió también, es cierto, á las propias fuentes nacionales, y se alistó (con mejor voluntad que fórtuna) bajo las banderas de León, Herrera y Garcilaso, con alguna ventaja para la lengua; pero no para vigorizarse con lo que había en ellos de realmente nuevo, primaveral y abundante; sino para imitar sus

imitaciones clásicas, y ornarse así con pálidos reflejos de la hermosura antigua. Deteriorados por el uso y el abuso los moldes tradicionales; encogida, por la decadencia general de la nación, el alma poética, esa lírica confundió á menudo la inspiración con el énfasis, y la soberana forma clásica con el vocabulario mitológico. Alguna rara excepción, como la de Leandro Moratín, tan hondamente penetrado, en sus formas artísticas, del genuino espíritu horaciano, sólo sirve para hacer resaltar con mayor fuerza cuán errada andaba por aquellos días la inteligencia del ideal clásico. (1)

Este género de clasicismo, que no se limitó á España, sino que imperó en Italia, Francia, y aun en Inglaterra y Alemania, poniéndose en abierta pugna con el desenvolvimiento natural del espíritu humano, y sus nuevas manifestaciones, acabó por convertirse en un vano y pedante formalismo, calumniador de la pureza y sencillez antiguas, que ni por asomo comprendía, y fué al fin derribado para siempre al empuje violento de la revolución romántica, que estallando en Alemania, tuvo en Francia potente repercusión. Sin embargo, fuera de España, sin duda por la mayor seriedad de los estudios clásicos, no faltaron ingenios de primer orden, que acudiendo á las fuentes primitivas, es decir, á la literatura griega, penetraran su espíritu y le trajeran á nuevo. Baste citar en Francia al incomparable autor de *El Ciego,* y en Italia á Leopardi y al sombrío cantor de los *Sepulcros.*

---

(1) Esto no importa desconocer el numen individual de algunos poetas de entonces, que, no obstante su retórica y su difusión oratoria, llega en Quintana á la verdadera grandeza.

En esta situación, y apagado completamente el incendio romántico, que significó para España una nueva explosión de su antigua y genial abundancia poética, aparece un joven sapientísimo en las lenguas y literaturas antiguas y modernas, poseedor de una vasta y sorprendente erudición histórica y filosófica, y para coronamiento y realce de todo esto, dotado de exquisitas facultades artísticas, y de amor profundísimo por la belleza antigua, pura, límpida y majestuosa, que como pocos comprende, é íntimamente le penetra y embriaga. Este joven es Menéndez y Pelayo. Los que confunden todo clasicismo en una sola, necia é ignorante condenación, motéjanle de vetusto y reaccionario; mas los que, como el agudo Leopoldo Alas, con ser apóstoles de la renovación incesante en el arte, no por ello desconocen el extraordinario realce que da lo antiguo á lo moderno, esos saludan con alborozo al que, tan magníficamente pertrechado, viene á ocupar un puesto propio y eminente en la literatura española contemporánea.

No fuera justo, sin embargo (ni Menéndez me lo perdonaría), olvidar que en el presente siglo el clásico escritor montañés ha tenido en España un predecesor tan ilustre como desconocido. Me refiero al malogrado Cabanyes. Los que pagan servil tributo al pregón de la fama, nieguen en buena hora su admiración á quien nada le debió ni quiso deberle nunca. Por mi parte, siento una fruición íntima é inefable en venerar un nombre no profanado todavía por alabanzas vulgares. Sí; los resplandores de la musa helena iluminaron la mente altiva de este excelente lírico, en cuyos viriles cantos, prematuramente interrumpidos, se siente palpitar el alma de un gran poeta. Menéndez y Pelayo, que viene á sucederle, y á realizar lo

que la muerte impidió á Cabanyes, le ha rendido un leal tributo de admiración y cariño en el hermoso canto que se lee al frente de su colección de poesías. También deben contarse como predecesores de Menéndez, en la vía del verdadero clasicismo, á Leandro Moratín y á Valera, quien ha dado en la poesía muestra brillantísma de su exquisito y hondo sentido artístico.

Una vez trazadas las líneas generales de la obra poética de Menéndez, sus propósitos y tendencias, vengamos á lo concreto, á fin de ver la manera cómo los ha realizado hasta ahora: cuáles son sus cualidades, cuáles sus deficiencias. Empecemos por su oda á Cabanyes.

Un amor melancólico hacia el poeta catalán, y una grande alteza de pensamiento, son, á mi juicio, las cualidades fundamentales de esta oda:

¡ Feliz quien nunca en la inviolada lira
Al poder tributó venal incienso,
Ni elevó al solio de opresores viles
Su profanado canto !

¡ Feliz quien nunca de la inquieta plebe
El furor excitó, temió las iras,
Ni arrastró de su Musa desgarrado
El manto por las plazas !

Introducción noble, y digna del libre poeta que la motiva.

Recuerda y fulmina en seguida á los que mancharon los dones de la poesía con serviles lisonjas, y por una transición, tan rápida como natural, exclama hermosamente :

¡ Hélade antigua ! generosas sombras,
Píndaro, Homero, Sófocles, Esquilo,
Que nunca infieles de la Urania Venus
Fuisteis al puro culto ;

Abrid del templo las doradas puertas.
¡ Paso al virgen mancebo laletano
Que en sus hombros la túnica del genio
Ostenta no manchada !

¡ Dulce Cabanyes ! En humilde tumba
Cubre tus restos el materno suelo :
Sobre ella vela el numen de la lira. . .
El de la gloria duerme.

Reseña luego rápidamente los principales cantos de Cabanyes, y al recordar su prematura muerte, dice entristecido :

Joven moriste. . . Apenas á la vida
Se abrieron ¡ ay ! tus penetrantes ojos :
Joven sucumbe el que los dioses aman.
¡ Triste ley de los hados !

Recuerda entonces los claros ingenios muertos, como él, en sus mejores años, y añade :

Jóvenes todos. . . como tú, Cabanyes.
Vieron pasar en desplacer sus días,
Con el estigma del dolor impreso
En sus alzadas frentes.

No fué en la tierra el fin de tu camino ;
Aura del cielo enderezó tu nave
Á las de paz espléndidas moradas
Donde inmortal reposas.

Estrofas de entonación y alteza admirables. En suma, lo bien sentido de este canto, su rapidez lírica, sus nobles pensamientos, su serenidad, su tersura de estilo, le hacen, en mi sentir, uno de los mejores de la colección.

Notable es también, y una de sus más vastas y brillantes inspiraciones, la epístola á sus amigos de Santander, con motivo de haberle regalado la *Bibliotheca Græca*, de Fermín Didot. Resplandece en ella el amor ardiente de Menéndez por la belleza pagana, y la manera amplia y profunda como la siente y comprende. Vese, á la vez, su entusiasmo por la familia greco-latina, y su airado desdén, hijo, no de la ignorancia, sino de la pasión, por el nebuloso genio alemán; y á todo ello enlaza armoniosamente su amor patrio, y su regocijo por la opulencia comercial de Cantabria, en cuya frente anhela ver unidos el lauro del comercio y el de las bellas artes. Da así amplitud, solidez y trascendencia á su concepción poética.

Obsérvese su alborozo, ingenuamente expresado, al recibir los amados libros:

¡ Qué dicha, qué placer, cuánto tesoro !
¡ Gracias, amigos ! Ya mi estante oprimen
Volúmenes sin cuento : ¡ qué delicia
Es recorrer sus animadas hojas !
¡ Cómo á la mente atónita resurgen
Los inmortales de la edad helena !
¡ Cómo habla la belleza en esos libros,
Llenando de deleites y memorias
El alma henchida de estupor sagrado !

La parte que se refiere á la Ilíada es admirable por la vida y animación que hierve en ella :

Ved... Homero está aquí ..bélico estruendo
Del Escamandro en las riberas suena;
Teucros y Dánaos, cual espesas moscas
En torno de la leche, la llanura
Invaden con sus carros: allí Aquiles,
El de los pies ligeros, raudo vuela
Agitando fatídicos corceles.
Las troyanas esposas desde el muro
Con horror le contemplan: sólo Héctor
Combatirá por el Ilión sagrado:
Miradle traspasar la puerta Scea;
Andrómaca, bañada en risa y lloro,
En brazos lleva al pequeñuelo infante,
Á quien asusta el yelmo empenachado
De su padre feroz. ¡Ved cómo arroja
Fuego voraz á las aquivas naves!
¡Ved cómo estrecha el suplicante Príamo
Del ya piadoso Aquiles las rodillas,
Y cómo lleva á sus ancianos labios
La mano matadora de sus hijos!

¡Pues qué si de la plácida Odisea,
Vago feliz por los amenos bosques!...
....

Con igual brío, y dejando ver su acendrada educación y gusto crítico, recorre rápidamente las diversas fases de la poesía griega, y sus grandes maestros, poniendo á Homero como centro y foco soberano de todos ellos. Jamás se ha hecho, que yo sepa, resumen tan sentido y brillante, tan artístico, rápido y completo de la poesía griega, ni creo que, en esta especie de manifestaciones poéticas, tenga tan espléndida pieza más rival que la *Epístola á Horacio*, del mismo autor.

Atrevidos y felicísimos son los versos en que habla del destino comercial de su ciudad nativa, haciéndonos recordar á Bello:

Crezca en gloria y poder el pueblo tuyo,
Dilátense tus muelles opulentos,
Y traigan tus alígeros bajeles,
En cambio al trigo que te da Castilla,
De la tórrida caña el dulce jugo,
Ó del café los vigilantes granos,
Ó la hoja leve que en vapores sube
Y como la esperanza se disipa.

El final es efusivo y bellísimo por el íntimo amor que le inspira su dulce Cantabria,

. . . tierra santa,
La tierra de los montes y las olas,
Donde ruego al Señor mis ojos cierre,
Sonando, cual arrullo, en mis oídos
Lento el rumor de su arenosa playa.

Vengamos ahora á las poesías amatorias, que forman una parte considerable del volumen que voy examinando ligeramente. Por desgracia, del punto de vista del sentimiento, no hay en ellas tanto que admirar como en las anteriores. ¿Es defecto substancial de Menéndez? Á mi ver, sólo lo es de circunstancias.

Bien desearía pasar por alto las que yo conceptúo deficiencias en la obra poética de Menéndez, para detenerme únicamente en lo mucho que en ella hay digno de sincero encomio. Eso sería más grato para mí, y estaría más en consonancia con el agradecimiento, cariño y veneración que mi ilustre amigo me inspira. Pero, si

estos ligeros renglones han de ser algo más que una alabanza inconsciente, fuerza es ser imparcial y severo con quien á ello tiene derecho, poniendo, al lado del elogio, la censura. Por otra parte, me consta que al carácter franco y altivo de Menéndez serán mucho más aceptos los reparos de la crítica mesurada, que el sofocante incienso de la lisonja aduladora.

El amor se le ha mostrado hasta ahora más como numen inspirador ó concepto metafísico, que como afecto humano, directo y profundo. Menéndez ha amado más con la imaginación que con el corazón. Por eso, á pesar de la incontestable belleza artística de sus cantos amorosos, de cuño *petrarquista,* de índole noblemente discursiva y caballeresca, no puede uno convencerse de que el poeta ame verdaderamente á la que es objeto de ellos. Sirvan de prueba los siguientes versos:

Amor, divino intérprete y ministro,
Que al cielo lleva los humanos votos,
Ó al hombre trae la inspiración sagrada;
Lazo que traba y une
En síntesis armónica y fecunda
El mundo real y el mundo de la idea:
Amor es el demonio
Que describe Platón; mañoso, artero,
Ágil y vigoroso,
Porque heredó de Poros la firmeza,
Hábil encantador, sofista y mago,
Dura pobreza le educó á sus pechos,
Y anda descalzo sin hogar ni lumbre,
Ansiando siempre por lo hermoso y bueno.

Siempre he creído que una de las cosas que más deslustran la poesía moderna, es el uso inconsiderado que

en ella se hace de lo puramente intelectual y abstracto, siendo así que la hermosura y encanto del arte consiste en lo *imaginado y sentido*. La poesía vive principalmente del sentimiento y la imaginación, y todo lo que no sea formas vivas y pintorescas es ajeno á ella, si no contrario. Y este descuido es tanto más excepcional en Menéndez, cuanto por el conocimiento y entendimiento que tiene de la poesía clásica, sabe perfectamente que su inimitable sencillez y frescura estriban en las formas ingenuas con que viste sus afectos é ideas, que surgen en ella por comunicación directa, y se nos manifiestan sin haber pasado por la árida región de las ideas abstractas.

Estos versos, pues, nos dejan fríos, y convencidos de que el poeta no está realmente enamorado. De estarlo, en vez de razonar de tal manera, nos hubiera embriagado con el aroma de ese íntimo y delicado sentimiento, no relatándonos, como filósofo, los efectos del amor, sino mostrándonos su alma impresionada y embargada por él.

No obstante, no sería justo desconocer que en ocasiones acierta con la verdadera inspiración amorosa. Léanse estos versos de su exquisita composición, *A Lidia,* la mejor, quizás, que haya escrito en este género:

. . . . . ¡Oh, cuántas veces,
La dulce maga de los montes míos,
La de cerúleos penetrantes ojos,
Me trajo en el arrullo de la brisa,
Ó en el clamor de mi natal ribera
Su peregrina voz! ¡Cuántas su forma
Vi dibujarse en el tendido cielo,
Ó surgir de las ondas inclementes
De nuestro mar, en moribunda tarde!

Bello, bellísimo. Hé ahí el amor como sentimiento, y no como idea, hondamente sentido y divinamente expresado. Si á esta altura se mantuviese siempre, poco ó nada dejaría que desear.

Como belleza artística, esta oda es digna de todo encomio. Copiaré dos rasgos de primer orden:

Bañarse en las corrientes de la vida,
La tela trabajar del pensamiento,
Cuando hay un alma que á la nuestra sigue
Y con nosotros el bordado trama,
Hilos de amor mezclando á la madeja;
Arrancar de sus labios tembladores
La frase á medio hacer, envuelta en risa, etc.

¡Qué encanto, qué novedad de imagen! ¡Qué bueno fuera que los que de arcaico le motejan, aprendieran antes á dar con rasgos tan sentidos, tan nuevos, tan ajenos á todo manoseado convencionalismo, como el de los dos últimos versos!

Y un sueño la juzgué, mas no era sueño;
Que en otras playas, en región distante,
Su huella descubrí, y en la alta noche
La vi pasar ceñida de hermosura,
Bajo el sereno azul partenopeo,
Ó en las bátavas nieblas reclinada.
Ella encantó mis solitarias horas
De escolar vagabundo. Ora la encuentro,
Y no velada en misterioso enigma,
Mas plástica y radiante. Eres aquella
Que yo soñé, dulcísima señora:
Risa perpetua, omnipotente gracia:
Es de diosa tu andar: mora en tus labios

La grata persuasión: rige tu mente
La Urania Venus con lazada suave
De inmortal secretísima armonía
Que rica por tus miembros se difunde.

Estos son versos de soberana hermosura, y dignos por todos conceptos de la Musa helena.

De las demás poesías eróticas, con excepción de la titulada *Nueva primavera,* puede decirse más ó menos lo mismo. Admirables por su belleza artística y por la serena elevación del pensamiento, y á retazos bien sentidas, dejan que desear, en su conjunto, respecto de la intensidad de los afectos. Esto, lo repito, no es falta de calor de alma en Menéndez; ni tal cosa podría sospecharse en quien pone en sus ideas religiosas, políticas y literarias el sello de la pasión, si extremada é injusta á veces, siempre noble y generosa. Pruébalo, además, patentemente, la *Nueva primavera,* su último canto amatorio. En ella se siente más el calor y la intensidad del amor verdadero. El mismo poeta lo reconoce así cuando exclama:

Nunca amé de esta suerte: ¿y quién negara
Admiración y amor á su belleza?
Belleza no de estatua
En su divinidad alta y serena:
Mármol que extingue en desnudeces castas
El más osado impulso del deseo:
Sino belleza irresistible, humana,
Que no impera tan sólo
En las líneas del torso peregrino,
Ni se detiene en la gentil cabeza,
Ni en los anillos de la forma muere:

Halago que traspira
De su voz, de sus ojos, de sus venas,
De las místicas rayas de su mano,
Y aun del ambiente mismo en que se mueve.

¡ Oh, cuántos años de mi vida diera
Por respirar tan encantado aroma,
Por vivir de esa luz y de ese fuego!
¡ Quién confundiera nuestras vidas juntas
Como dos gotas de la misma fuente,
Como dos cuerdas de la misma lira!

Versos bellos y apasionados. Toda la oda está escrita por el mismo estilo.

Cúmpleme ahora hablar de tres obras maestras de Menéndez: la *Epístola á Horacio,* la *Elegía en la muerte de un amigo* y *La Galerna del Sábado de Gloria.* Estas composiciones, con la *Epístola* á sus amigos de Santander, son, á mi juicio, de lo más limpio y excelso que ha producido la lírica española, y tienen, en su arranque, su efusión y sus formas, el fulgor y la estampa de lo eternamente glorioso.

Es la primera una magnífica apoteosis del lírico latino, cuyo sér poético encierra con admirable poder comprensivo. Allí está el alma de Horacio, su obra toda, profundamente sentida y espléndidamente cantada; allí la veneración del discípulo al maestro, el himno del poeta al poeta, el amor del latino al latino. Contiene, además, esta *Epístola,* una franca y valiente profesión de fe literaria, artísticamente expuesta, bastante por sí sola para destruir y aniquilar cuantas vulgaridades se estampan hoy contra el verdadero clasicismo. Rebosa de ella el entusiasmo más noble y puro, y da la medida de

la pasión que es capaz de albergar el alma del joven poeta español.

¿Se quiere una síntesis brillante de la poesía horaciana? Léase lo que sigue:

¡Cuánta imagen fugaz y halagadora,
Al armónico són de tus canciones,
Brotando de la tierra y del Olimpo,
Del escolar en torno revolaban,
Que ante la dura faz de su maestro,
De largas vestimentas adornado,
Absorto contemplaba sucederse
Del mundo antiguo los prestigios todos:
Clámides ricas y patricias togas,
Quirites y plebeyos, senadores,
Filósofos, augures, cortesanas,
Matronas de severo continente,
Esclavas griegas de ligera estola,
Sagaces y bellísimas libertas,
Aroma y flor en lechos y triclinios,
Múrrinos vasos, ánforas etruscas:
En Olimpia, cien carros voladores;
En las ondas del Adria, la tormenta;
En el cielo, de Júpiter la mano,
La Náyade en las aguas de la fuente,
Y allá en el bosque tiburtino oculta
La dulce granja del cantor de Ofanto,
Por quien los áureos venusinos metros
En copioso raudal se precipitan
Al ancho mar de Píndaro y de Safo!

Escúchese ahora al greco-latino apasionado, adorador de su cielo y de sus ríos:

¡Lejos de mí las nieblas hiperbóreas!
¿Quién te dijera que en la edad futura
De Teutones y Slavos el imperio,
En la ley, en el arte y en la ciencia,
Nuestra raza latina sentiría,
Y que nombres por ti no pronunciables,
Porque en tu hermosa lengua mal sonaran,
El habla de los dioses enturbiando
Tu nombre borrarían?
Orgullosos
Allá arrastren sus ondas imperiales
El Danubio y el Rhin, antes vencidos.
Yo prefiero las plácidas corrientes
Del Tíber, del Cefiso, del Eurotas,
Del Ebro patrio, ó del ecuóreo Betis.
¡Vén, libro viejo: vén, alma de Horacio,
Yo soy latino, y adorarte quiero;
Anímense tus hojas inmortales!

Hé aquí sus doctrinas artísticas, á que antes me refería, engarzadas en una alta filosofía histórica y en una severa apreciación del estado moral del mundo contemporáneo:

La antigüedad con poderoso aliento
Reanime los espíritus cansados.
Y este hervor incesante de la idea,
Esta vaga mortal melancolía
Que al mundo enfermo y decadente oprime,
Sus fuerzas agotando en el vacío,
Por influjo de nieblas maldecidas
Que abortó el Septentrión, ante su lumbre
Disípense otra vez. ¡Torne el radiante
Sol del Renacimiento á iluminarnos;
Cual vencedor de bárbaras tinieblas

Otro siglo lució sobre Occidente,
Los pueblos despertando á nueva vida,
Vida de luz, de amor y de esperanza!
Helenos y latinos agrupados,
Una sola familia, un pueblo solo,
Por los lazos del arte y de la lengua.
Unidos formarán. Pero otra lumbre
Antes encienda el ánima del vate.
Él vierta añejo vino en odres nuevos,
Y esa forma purísima pagana
Labre con mano y corazón cristianos.

La *Elegía en la muerte de un amigo* es la poesía más tierna y profundamente sentida de Menéndez y Pelayo, y como lo dice Valera en su magnífico prólogo al volumen que vengo estudiando, una de las más brillantes y finas joyas de la poesía española. Corre por toda ella una onda de melancolía profundamente conmovedora, sin que el velo de dulce resignación que el poeta extiende piadosamente impida comprender y sentir el sincero dolor que la ha inspirado. Este dolor, sin embargo, no conturba su alta serenidad, y hasta resuena en ella cierto acento triunfal, propio de quien ve la muerte iluminada por el rayo victorioso de lo inmortal y lo eterno. Es menester leerla toda; pero no puedo resistir al deseo de dar una idea de ella, transcribiendo su última estrofa, que toca verdaderamente en lo sublime.

Yo le envidio más bien. ¡Qué hermosa muerte!
¡Qué serena agonía,
Cual sintiendo posarse
Los labios del arcángel en sus labios!
¡Morir, no en celda estrecha aprisionado,
Sino á la luz del sol del Mediodía,

Y sobre el mar, que ronco festejaba
El vuelo triunfador del alma regia
Subiendo libre al inmortal seguro!
¡Morir entre los besos de su madre,
En paz con Dios y en paz con los humanos,
Mientras tronaba desde rota nube
La bendición de Dios sobre los mares!

Los labios del arcángel posándose sobre los del moribundo; esa muerte á la luz del sol; el mar festejando roncamente la libre ascensión del alma á la mansión celeste; la madre que recibe entre besos los últimos suspiros del hijo adorado; y por cima de todo esto, la bendición de Dios, *tronando* desde *rota nube* sobre los mares: es un cuadro soberbio, que honra á la lírica castellana. Abrese la estrofa sin ostentación ni aparato, y se despliega luego majestuosamente, sencilla, grave y solemne como el acorde de un órgano.

Entre esta *Elegía, y la Galerna del Sábado de Gloria,* yo no sabría á cual dar la preferencia. Si la primera es más sentida, como debía serlo por el motivo que la inspira, en cambio, la segunda es más comprensiva, más amplia, de más aliento. El amor del poeta á su religión, á su raza, á sus montañas; la pintura sobria y vigorosa del paisaje; la alabanza á cuanto de noble y sano tiene la edad presente, la fe en lo porvenir, todo está en la *Galerna* magníficamente pensado, sentido y expresado. El alma entera del poeta alienta en ella.

Es de sentirse que el autor, al incluírla en su colección, haya hecho una pequeña variante que, en vez de mejorarla, la deslustra un tanto. Pintando el paisaje agreste de la costa cantábrica, había dicho en la primera edición de la *Galerna:*

Y cual baño de Náyades la arena
Que besa nuestro mar: y sus mugidos,
Como de fiera en coso perseguida,
Arrullo son á la gentil serrana.
Pobre y altiva, y como pobre, hermosa.

Nada estaba de más aquí, nada faltaba, y sin embargo, el poeta, no creyéndolo así, ha interpolado en este pasaje un verso que á mí me disgusta sobremanera. Dice ahora:

Y cual baño de Náyades la arena
Que besa nuestro mar: y sus mugidos.
Como de fiera en coso perseguida.
Arrullo son á la gentil serrana.
Amor de Roma y espantable al Vasco,
Pobre y altiva, y como pobre, hermosa.

Aquí no sólo hay exceso de circunstancias determinantes, sino que la segunda de las dos últimamente introducidas, es de una dureza tal, que destruye, ó por lo menos empaña, la natural delicadeza del cuadro. Además, el período queda excesivamente largo y, por lo mismo, desmayado.

Tampoco me agrada que Menéndez haya introducido de vez en cuando un consonante en las estrofas sin rima. El verso suelto tiene, cuando es diestramente manejado, un no sé qué altivo é independiente, y el tropezar aquí y allí con un consonante, me produce cierto efecto de flojedad y falta de nervio, como si el poeta descendiese del elevado pedestal en que se colocara, para satisfacer un capricho. Y aun es esto más sensible, cuando el segundo verso de los dos aconsonantados termina frase. Lo tengo por completamente anti-estético.

Pero ¡cuánta belleza imponente en esta oda! ¡Qué clasicismo tan acendrado y tan puro! ¡Qué pindárico entusiasmo!

Conmovedora, por lo sencilla y tierna, es la súplica dirigida al cielo en favor de los infelices náufragos:

. . . . . ¡que más bien perezcan
Ante las rocas del amado puerto,
Do lleve el viento el són de las campanas
De la tierra natal, á sus oídos!

Y luego:

¡Salvados, sí! Desde el salubre risco
De San Pedro del Mar, un sacerdote
Les dió la bendición. Nada más grande
Ojos humanos contemplar pudieron,
Cual lo que vió la moribunda gente,
Al descender el celestial rocío
Del divino perdón sobre su frente;
Abrirse el cielo, serenarse el mundo,
Entre Dios y la mar la Cruz alzada,
Y descender con palmas y coronas
Las sombras de sus mártires patronos,
Las de los dos celtíberos guerreros.
¡Muerte feliz entre la paz del cielo
Y el beso de los mares!. . . . .

Cuadro grandioso (digno de equipararse al que dejo transcrito de la *Elegía),* seguido inmediatamente de un rasgo terrible por su sencillez trágica:

. . . . . Cuando vengan
Á acariciar la conocida playa,
De barca y pescador traerán los restos
En el cendal de su tejida espuma.

Viene después un magnífico himno al trabajo, que concluye de este modo:

¡Perenne lid con la materia inerte,
Dura labor, pero victoria cierta!
OTRO ESTADIO, OTRA EDAD, OTRA CUADRIGA,
PIDEN EN NUEVA EDAD CANTARES NUEVOS.
Dadme el lauro de Olimpia y de Nemea,
Y la frente del mártir del trabajo
Ciña la palma de Elis triunfadora,
Como al atleta coronar solía!

¡Espléndido! ¿Lo han oído bien los enemigos del clasicismo genuino? ¿Seguirán afirmando que es una escuela petrificada en la estéril contemplación de lo pasado, sin noción de lo presente, sin presentimiento de lo futuro? Por algo Arturo Graf, entusiasta de la evolución en el arte; despreciador de todo formalismo convencional que obligue al espíritu humano á encerrarse en moldes que no sean espontáneos, en su brillante estudio sobre el espíritu poético de nuestro tiempo, pone al clásico Leopardi como dechado de poesía lírica moderna. ¡Y continuarán todavía declamando contra las *viejas ligaduras* y los *ideales reaccionarios,* y combatiendo desesperadamente contra quimeras y fantasmas!

El clasicismo moderno no exige otra cosa sino la noble sencillez, la sobriedad de concepto y de estilo de los altos modelos clásicos, su nitidez, la pureza de su sereno relieve escultural, para lo cual es fuerza estudiarlos asidua y profundamente. Ellos dan al estilo una solidez y firmeza que sería vano buscar por otro camino; nos inician en los hondos secretos de la armonía, y nos infunden veneración y amor por la límpida hermosura.

Respecto de la llamada *poesía moderna,* sucede algo digno de no ser pasado en silencio. Esos implacables críticos, que no bien se les habla de clasicismo, pronuncian, á guisa de anatema, las palabras *moldes, ligaduras,* son los que parecen tener á éstos (no siendo clásicos, se entiende) más afición y cariño. Cada cual pretende que el *poeta moderno,* si ha de merecer el título de tal, vaya acorde con sus ideas particulares. Quién le exige creyente, quién ateo, quién progresista, quién conservador. Para mí, el poeta debe ser poeta. Tocante á esto, es fuerza reconocerlo, los más intolerantes son los liberales. Sintiéndose acompañados por las corrientes generales del siglo, afirman que todo poeta que no ensalce á ojos cerrados el *progreso,* la *democracia,* y demás palabras de moda, podrá tener talento, pero no será un *poeta moderno.* Un poeta popular deberían decir, y estuvieran más en lo cierto. Pero, porque las ideas de un artista sean contrarias á las que en su época gozan de mayor boga, ¿no podrá resplandecer en sus obras imperecedera hermosura? ¿Por qué se ha de confundir el Arte con la Filosofía? Del mismo choque de sus ideas con las ideas generales, ¿no resulta por ventura ese calor, esa vida, que el poeta debe recibir de su tiempo? ¿No hay, además, cierta noble y altiva independencia en negarse á rendir inconsciente pleitesía á la turbamulta de las opiniones corrientes? Por otra parte, ¿ha llegado la razón humana á ver las cosas con claridad tan perfecta, que no sea ya admisible la divergencia de ideas en los más arduos y trascendentales problemas, que desde remotas edades la traen preocupada y confusa? ¿No estamos presenciando, ahora mismo, las recias batallas que riñen, por un lado, el idealismo y el positivismo, y por otro,

las doctrinas ultramontanas y liberales? Temerario fuera afirmar que Leopardi, por haberse negado á creer en el progreso, en el perfeccionamiento social, y demás doctrinas que tan orgullosamente sustentamos, no es un gran *poeta moderno,* mil veces superior á tanto y tanto adulador del siglo. Refiriéndose á esta adulación, este estupendo lírico habla á aquél del modo siguiente:

E ben facil mi fora
Imitar gli altri, e vaneggiando in prova
Farmi agli orecchi tuoi cantando accetto:
Ma il disprezzo piuttosto che si serra
Di te nel petto mio,
Mostrato avrò quanto si possa aperto:
Bench' io sappia che obblio
Preme chi troppo all' etá propria increbbe.
Di questo mal, che teco
Mi fia comune, assai finor mi rido.

¿No es este un desdén sublime? Debe además tenerse en cuenta que el pesimismo, ya se encierre en los límites de la tierra, como en los ascetas, ya trascienda á lo infinito y eterno, como en ciertos ateos, es en cierto modo ingénito en el espíritu humano. Por otra parte, la posteridad, cuyo fallo debe el poeta estimar mucho más que la popularidad contemporánea, para incluirle en el escaso número de los verdaderos poetas, ha de atender, no al giro de sus ideas, sino á su inspiración y á la hermosura de sus creaciones. En mi sentir, pues, la poesía moderna no estriba en filosofar mucho ni poco, ni en declamar contra los sacerdotes, ni en creer en el progreso indefinido, ni en pensar en religión de tal ó cual manera. Nada de eso. Toda persona de nuestra época que sepa

pensar alto y sentir hondo, y poner de relieve sinceramente, en forma artística, lo que piensa y lo que siente, será un *poeta moderno,* ya sea ultramontano ó ateo, monárquico ó republicano, idealista ó realista. Si así no fuera, habría tantas doctrinas artísticas, *legítimamente exclusivistas,* cuantas ideas diversas y opuestas se revuelven en el cerebro de esta desventurada humanidad. El arte, según Renán, es el Olimpo donde todas las divisiones acaban, *donde se operan todas las reconciliaciones,* para extasiarse en la contemplación de la belleza superior.

La versificación de Menéndez es naturalmente fluida y elegante, sin que jamás se advierta estudio, rigidez ó dificultad de ningún género. Por lo contrario, campea en ella cierto tono familiar y descuidado, sumamente ameno y de buen gusto. A fuer de clásico de buena ley, es enemigo de toda peinada elegancia académica; de los floridos y sonoros períodos que nada dicen al corazón ni á la inteligencia; en cambio, le embelesa el arte sencillo, empapado de realidad humana, aun cuando se presente envuelto en lisa y desatada vestidura.

Su estilo es siempre sobrio y conciso; sus epítetos admirablemente nuevos y pintorescos, al modo horaciano; y fácil y rápido el desenvolvimiento de la composición. Sus formas, esbeltas, serenas y transparentes, están iluminadas por el interno fulgor de una mente excelsa y de un corazón efusivo. En suma, posee las cualidades fundamentales del verdadero clasicismo, tan olvidadas del palabreador siglo presente, y que él tan ardientemente ama y admira.

En cuanto al idioma, Menéndez es uno de los que mejor lo conocen y manejan hoy en España. Su lenguaje es

puro, castizo, abundante, con sabor del buen tiempo, sin resabios arcaicos, ni pedantescos é inútiles neologismos.

En general, puede decirse que su poesía carece aún de esa luz, de ese fuego que resplandece en la que brota del contacto directo con la vida y las pasiones. Y esto se explica sin menoscabo de su ingenio, por el género de vida que ha llevado hasta ahora. Aplicado desde sus primeros años á un estudio tan sabio como constante, y dotado de facultades artísticas de primer orden, ha recibido su inspiración de sus libros, y ha convertido en poesía las ideas y afectos surgidos en él á impulsos de la meditación y del estudio. Lo que ha pensado es todavía mucho más de lo que ha sentido, y así, esa frescura, ese vigor de colorido que sólo nacen del corazón y de la comunicación directa con la naturaleza, se echan generalmente de menos en sus bellísimos cantos. Por eso cuando su alma ha sido conmovida por la muerte de un sér querido, como en la *Elegía*, ó por la terrible catástrofe de los pescadores de la costa cantábrica, como en la *Galerna*, ha sabido arrancar á la lira notas íntimas y profundas, mostrándosenos rico de sentimiento y colorido.

Harto hay, pues, que esperar de él todavía. Su obra será más vasta y más completa. Del que mucho puede, se exige mucho. Sin menoscabo de las altas cualidades que ahora posee, cobrará más vigor poético; habrá en sus versos menos pensamiento abstracto, y en cambio, más pintura, mayor intensidad en los afectos; y si lo que hasta hoy ha producido es admirable y digno de ser envidiado por privilegiados ingenios, lo que está destinado á realizar en adelante le llevará á las más altas cumbres de la poesía lírica, sin que, por varios conceptos,

haya en España quien pueda serle equiparado. El espíritu de Menéndez y Pelayo, considerado en el conjunto de sus vastas y diversas manifestaciones, se resume y caracteriza, fundamentalmente, con estas tres palabras: *sincero, poderoso, selecto.*

1883

NOTICIA

ACERCA DE LA VIDA Y ESCRITOS DEL POETA CATALÁN

MANUEL DE CABANYES

NOTICIA

ACERCA DE LA VIDA Y ESCRITOS DEL POETA CATALÁN

MANUEL DE CABANYES

« ¡ Hélade antigua! Generosas sombras,
« Píndaro, Homero, Sófocles, Esquilo,
« Que nunca infieles de la Urania Venus
« Fuisteis al puro culto;

« Abrid del templo de las doradas puertas :
« ¡ Paso al virgen mancebo laletano
« Que en sus hombros la túnica del genio
« Ostenta no manchada ! »

MENÉNDEZ Y PELAYO. *Oda á la memoria de Cabanyes.*

No puede negarse que, si no la gloria en vida, al menos la fama póstuma es generalmente justa con los grandes ingenios. Mientras viven, la envidia, hija de la medianía, pugna por arrojar sombras á la luz que la deslumbra y confunde; pero luego que el sepulcro los recibe, los odios y rivalidades se calman; la antes combatida gloria es quizá por ellos mismos opuesta á las que le sobreviven ; y el que en la tierra fuera á la vez objeto de idolatría para los unos, de aborrecimiento para los otros, acaba por ser, más allá de la tumba, la admiración y el orgullo de todos.

Esta regla tiene, empero, excepciones, pues talentos de primer orden, sea por las condiciones especiales de su

índole y carácter, sea por las circunstancias que los rodean, y el medio en que se desarrollan y florecen, pasan á veces casi completamente inadvertidos por el mundo, y tarde ó nunca llega para sus nombres el momento de una reparación justa y solemne.

Las anteriores reflexiones vienen naturalmente á mi espíritu al comenzar este escrito, en el cual me propongo presentar á los que le lean, la noble y simpática figura de Manuel de Cabanyes, insigne poeta catalán, muerto á los veinte y cinco años de edad, en 1833; tan poco conocido y apreciado aún en la península misma, como digno de serlo en todas partes por la elevación de su alma y el mérito eminente de su escasos, pero admirables escritos.

Su fama no pasa aún de un reducido número de literatos y poetas (si bien de los más autorizados que abriga al presente España), en tanto que no pocas medianías adquieren allí gloria y renombre.

Habiendo escrito en la época de gran decadencia política, social y literaria que siguió con escaso intervalo al levantamiento de su nación contra los avances de Napoleón I; cuando, apagados los varoniles ecos de Quintana, que años antes conmovieran tan hondamente la fibra nacional, no habían aún surgido á vida, con la restauración liberal de 1834, ni las regias concepciones, impregnadas de español espíritu, del Duque de Rivas, ni las expansiones ardientes de Espronceda, ni las maravillosas tradiciones de Zorrilla; en medio de una sociedad insensible á las palpitaciones del entusiasmo y á todo esforzado pensamiento: sólo el vacío y la indiferencia debía necesariamente hallar la musa pura y levantada de Cabanyes, en cuyos cantos palpitan

nobles sentimientos, generosas aspiraciones, movimientos viriles, resignadas amarguras, tiernos y delicados ensueños. Agréguese á todo esto, una vida que se extingue en el momento mismo de alcanzar su desarrollo completo, dejando escasos si sazonados frutos confiados al corazón de una madre, y á las manos cariñosas de algunos amigos, y no sorprenderá ya tanto el injusto olvido que pesa sobre el nombre de un poeta dotado de estro ardiente y de originalidad vigorosa, al cual, por habérsele revelado en toda su pureza la bella forma pagana, Grecia y Roma hubiéranle contado con orgullo entre sus hijos predilectos, ciñendo su frente con el laurel de Apolo.

Pero aún hay otra causa, no ya de circunstancias exteriores, sino intrínseca, y por lo mismo duradera, de la impopularidad de Cabanyes. Además de la inspiración y de la entelequia ó forma esencial, elementos eminentes y fundamentales, existen en poesía otros, cuyo conjunto constituye lo que se llama la forma externa. Tales son la rima, la sonoridad del verso, las galas y joyas con que se viste y adorna el pensamiento ya encarnado en la forma íntima. Ahora bien, de estas condiciones, indispensables para la generalidad, que necesita ser previamente seducida por el oído para apreciar con el corazón y la cabeza, carece, extremadamente, Cabanyes. Él mismo nos lo dice: su musa, libre como su espíritu,

. . . números sonoros
Desdeña, y rima acorde. . .

Es, pues, un atleta que tiene la audacia de presentarse desnudo, si bien con *desnudez honesta*, en medio de una sociedad artificial en demasía, pagada y adora-

dora de encajes primorosos y deslumbradores esmaltes. Así, sólo aquellos que sepan vencer la extrañeza primera que les inspire, ó los que (como el autor de estas líneas) amen esa misma desnudez por más cercana á la naturaleza, y por consiguiente, á la verdadera poesía, podrán contemplar y admirar la esplendidez de sus formas y el alma noble y poderosa en ellas encerrada.

Cabanyes es un poeta clásico, pero clásico por alta manera, y no en la acepción vulgar, y justamente desacreditada, de la palabra. Para juzgar, pues, con acierto de sus producciones, considero necesario dilucidar previamente qué se ha entendido antes y qué se entiende ahora por clasicismo, según las conclusiones de la crítica moderna. Trataré de ser conciso, tanto para no fatigar la atención del lector con una teoría que no es nueva, como para hacer cuanto antes lugar á las muestras que de algunas poesías de Cabanyes deseo dar á continuación.

Fenecido el reinado de Augusto, edad de oro de la literatura latina, comenzó ésta á precipitarse hacia una decadencia siempre creciente, que, consúmandose con el derrumbamiento del imperio romano, dió por resultado el silencio de las letras clásicas durante los siglos de la edad media. Pero alumbran los albores de la edad moderna (muy de cerca precedida por Dante y el Petrarca), y con ellos, se produce el movimiento literario que se conoce en la historia con el glorioso nombre de *Renacimiento*, durante el cual no únicamente se enriquecen los romances vulgares con los tesoros de las lenguas sabias, sino que se tiene á gala imitar, en poesía, los pensamientos y formas de los antiguos griegos y latinos. Como consecuencia, adquirieron las letras el buen gusto

y la elegancia ingénitos en dichas literaturas, pero se excedieron á menudo en la imitación, y asociaron malamente á las doctrinas puras y elevadas del cristianismo, el fárrago de las mitológicas ficciones, que formaban el alma unas veces, y siempre el molde, de las literaturas imitadas; sin ver que las ventajas que ofrecieran á los antiguos, como derivadas de sus creencias religiosas, no podían menos de trocarse en frialdad y amaneramiento en pueblos iluminados por tan superiores doctrinas. Fuerza es disculpar, sin embargo, tan trascendental error, común á los más insignes poetas de aquella época, teniendo en cuenta la seducción que debía ejercer en sus ánimos la primorosa pureza de las antiguas formas; y la carencia de los elementos y datos que hoy poseemos para saber en qué debe consistir la imitación, ó más bien, la apropiación de la belleza clásica, que es, como lo han reconocido los siglos todos, el más perfecto tipo y trasunto de la belleza artística.

Como quiera, el mal fué arraigándose más y más á medida que la propia inspiración languidecía, contribuyendo eficazmente á lo primero el código inflexible de Boileau, que, á vueltas de no pocos sensatos y saludables preceptos, tendía, por la arbitrariedad, el rigor nimio ó la inaplicabilidad de muchos otros, á encerrar el pensamiento en un círculo de hierro.

Boileau, enamorado de la antigua fábula, en vez de hallar las fuentes de la poesía en la verdad del sentimiento y en la sencillez de la expresión, declara categóricamente que aquélla

Se soutient par la Fable, et vit de fiction.

¡Cuántos males ocasionados al arte por este solo verso de tan autorizado escritor! Así se entronizó en Francia lo que con tanta justicia se llamó luego el *pseudo-clasicismo*, que hizo su literatura del siglo de oro admirable sí, por el buen gusto, elegancia y cultura de estilo, pero artificial, académica, y sin la vida propia y fecunda sólo reservada á la originalidad que se inspira en las palpitaciones y aromas de la realidad misma.

Fué, pues, legítima y saludable, si como todas exagerada, la revolución romántica, que vino á derribar tan falsas y perjudiciales doctrinas; á dar al arte su condición esencial é indispensable, la libertad; y á franquear á la crítica nuevos y vastos horizontes, haciéndola penetrar en la esencia misma de las inspiraciones, para determinar sus móviles y descubrir sus tendencias, y sobre todo, para apreciarlas mejor en su verdadero valor estético. Sin embargo, antes de que tal revolución se consumase, habían ya aparecido algunos felices ingenios que entendían la *apropiación* de muy diversa manera, y practicaban un clasicismo de mucho más alta ley.

El pseudo-clasicismo francés pasó á España con la dinastía de los Borbones, aprovechándose de la espantosa decadencia á que las letras españolas llegaran en la primera mitad del pasado siglo. Apagado hasta el más débil rayo de inspiración, muerto ó enervado ese espíritu nacional que tan poderoso impulso diera á España en él para ella gloriosísimo siglo XVI, la poesía castellana revolcábase miserablemente en el cieno de una versificación insulsa y chabacana, en la que ni siquiera entraba el ingenioso discreteo de algunos escritores del mejor tiempo; y si ensayaba remontar el vuelo, sólo conseguía dar en las vanas y disparatadas metáforas de Góngora *el malo*,

sin tener ni por asomo su vena poética. Gerardo Lobo, poeta de fama entonces, encargado por el Cabildo de la Catedral de Salamanca de escribir varias composiciones con motivo de la colocación del Santísimo Sacramento en aquella iglesia, recibió de dicha corporación las siguientes instrucciones sobre la manera como debía manejarse en el asunto :

«De esta nuestra fábrica (la catedral) se pudiera decir que forma con sus piedras un panegírico visible de su autor, el Cabildo de la Santa Iglesia, imaginando las figuras del mármol como figuras de retórica, hipérboles de bulto, alegorías, prosopopeyas, etc.»

El poeta, por su parte, no dejó de utilizar tan buenas lecciones, y dijo del templo, que era *orador de sí mismo,* y que *se llevaba la cátedra de la agudeza retórica con sus tropos, sus frases y sus figuras;* llamó á la cúpula, *prosopopeya,* y á la iglesia toda, *sinécdoque del arte* y

Catacresis marmóreo de la gloria,

entre otros muchos peregrinos dislates (1)

¡Y esto hacía un poeta á quien no podían negarse prendas que le hubieran granjeado merecida fama á haber vivido en más felices tiempos ! Natural era, pues que los que anhelaban por ver levantada la poesía de tan triste abatimiento mirasen como providencial la introducción en España del gusto francés, en el cual dichosamente se hermanaban la sensatez y el buen gusto De ahí

(1) Véase el *Bosquejo histórico-crítico de la poesía castellana del siglo XVIII,* por Leopoldo Augusto de Cueto, Marqués de Valmar.

que cuando la nueva escuela llegó á su completa sazón, en la segunda mitad del siglo, se viese brotar esa falanje de poetas pseudo-clásicos, algunos de un mérito relativo bastante subido, de inspiración no muy briosa, que empezó con Meléndez Valdés, y no concluyó hasta que Quintana, entonando vigorosos cantos de libertad y patria, hizo palpitar en sus versos la España entera, y retempló el antiguo espíritu nacional con elocuentes y magníficos cuadros de su pasada grandeza.

Pero en la misma Francia, aunque cual exhalación fugaz que fué á perderse en los antros sombríos de San Lázaro, apareció un genio extraordinario, clásico puro y genuino, que pasando casi sin ser notado en medio de las sangrientas borrascas de la Revolución, ha sido luego endiosado por los mismos románticos. Me refiero á Andrés Chénier, á quien Víctor Hugo llama, *el último palafrenero divino del Pegaso.*

Ahora bien, ¿en qué consiste la radical diferencia que se observa entre uno y otro clasicismo? Pues consiste en que, mientras el primero tiende á aislarse del elemento popular, de sus pasiones é ideales, y, encerrando violentamente el pensamiento en las externas formas antiguas, le priva de la espontaneidad, y quebranta esa unión íntima é indócil al análisis que debe existir entre el fondo y la forma; mientras desvirtúa la índole esencial de la poesía clásica, cubriendo su naturalidad y sencilla rustiquez, con estudiados afeites y primores de ingenio: el segundo aspira á unir en acertado consorcio el genio antiguo con el genio moderno, infundiendo en nuestras formas propias y en nuestros propios sentimientos é ideas esa preciada esencia, ese riquísimo espíritu de sin par belleza encerrado en los paganos moldes.

La poesía griega, expresión de un pueblo eminentemente artista y sensual, contento con la vida tal cual la disfrutaba, y por lo mismo, exento de aspiraciones ideales; nacido bajo un cielo límpido y sonriente, y en campos llenos de animación y hermosura, que él divinizaba poblándolos de dioses y de ninfas; que llevaba su adoración á la hermosura plástica hasta absolver por medio del Areópago ateniense á la culpada Frine, porque habiéndose rasgado sus vestiduras al presentarse ante sus jueces, dejó en descubierto sus bellísimas formas: tal poesía, digo, debía necesariamente distinguirse, y se distinguió en efecto, por el culto de la forma, labrada en ella con perfección tan grande, que apenas si ha podido ser emulada alguna vez por los poetas modernos.

Por lo contrario, el espíritu cristiano, con creencias infinitamente superiores; mirando con indiferencia, y aun angustiado y sombrío, el mundo corpóreo que le rodea, para elevarse á la región invisible de sus ideales ensueños; lleno de una vaga, pero profunda aspiración hacia lo infinito; debía manifestarse, y se manifestó en poesía, por el culto del espíritu, con menoscabo de la forma, dejándose arrebatar por ambiciosos vuelos á los antiguos vedados.

Pero como la forma es la belleza, y en consecuencia, tan esencial á la obra artística, como el fuego ó inspiración que debe animarla; como su gran secreto estriba en herir vivamente la fantasía con imágenes sensibles, á fin de conmover más hondamente el corazón y penetrar con más fuerza en la inteligencia: de ahí la razón estética de la fusión de uno y otro elemento, que sirve de base y norma al clasicismo bien entendido.

Para ello es menester, y la repito porque considero

esta observación fundamental, no comprimir el pensamiento en formas externas para nosotros estrechas, sino infundir en las nuestras propias el espíritu de las antiguas; es menester, en fin, sirviéndome de una expresión que ha hecho fortuna y admirable por su precisión gráfica, *modelar con manos cristianas el mármol gentílico.*

Esto fué lo que concibió Goëthe, *el gran pagano,* cuando, en el más bello episodio de su inmortal poema, unió con los lazos de himeneo al doctor nigromante, emblema del genio moderno, ó si se quiere, del germánico, con la hermosa Elena, símbolo de la belleza de la forma griega, consorcio del que nace Euforión, en quien, aludiendo á Byron, personifica la moderna poesía. Eso fué también lo realizado ya en el siglo XVI por el sublime Luis de León, el cual supo hallar el secreto de ser original aun á través de ajustadas imitaciones; por Chénier, que expresaba esta misma doctrina diciendo:

Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques;

por Swinburne, Fóscolo y el espléndido Leopardi, cuya portentosa originalidad nada ha perdido con arrebatar á los griegos sus tesoros todos; y finalmente, en la literatura castellana del presente siglo, por Valera, en su escogida colección de poesías, verdadera joya literaria, por Menéndez y Pelayo, y por el olvidado Cabanyes, cuya individualidad poética forma el objeto de las presentes líneas.

Pasemos ahora á reseñar brevemente la vida del malogrado poeta, cosa indispensable si hemos de apreciar debidamente su talento.

La vida de Cabanyes fué corta pero fecunda. Consagrada toda ella á un estudio serio y constante, llegó en corto tiempo á reunir un caudal de conocimientos que rara vez alcanzan los jóvenes de su edad. El dominio de las lenguas griega y latina le abrió los tesoros poéticos de las literaturas clásicas, y el de los idiomas vivos púsole en contacto con las creaciones del genio moderno. Aplicóse asimismo con ardor á la filosofía y á la historia, sin cuya base la poesía no es generalmente más que un vano y brillante juego de la imaginación, pronto á desaparecer con el último eco armonioso de la rima.

Tan asiduo trabajo fué fatal á su poco robusta naturaleza, y un año después de haberse graduado en derecho civil, y el mismo en que obtuvo el privilegio de abogado de los Reales Consejos de Zaragoza, fué presa de una violenta tisis que en menos de dos meses le llevó al sepulcro. Su temprana muerte, tronchando en flor las esperanzas que de su ingenio sólido y brillante concibieran, hundió á cúantos le conocían y rodeaban en la más acerba desolación, que el recuerdo de sus amables virtudes, de su carácter tierno y apacible, á la vez que generoso y viril, no hacía más que aumentar.

Poco antes de morir, reunió sus mejores composiciones, y las dió á la estampa, en un pequeño volumen titulado *Preludios de mi lira*, de los cuales, deseando conocer la opinión de dos opuestas autoridades de ese tiempo, envió á Hermosilla y á Quintana sendos ejemplares. El primero, helado preceptista y crítico atrabiliario, sin comprender tales bellezas, no obstante creerse clásico, contestó á la consulta remitiéndole un cuaderno con mezquinas observaciones gramaticales. No así Quintana, crítico ilustre, al par que gran poeta,

quien no contento con manifestar al amigo de Cabanyes de cuyas manos los recibiera, que, en su concepto, los versos del poeta catalán eran muy superiores á todos los que de ese tiempo conocía, escribió al autor mismo, diciéndole, entre otros elogios, lo siguiente: «Hallo generalmente en ellas (las poesías) el mérito poco común de una composición sencilla, juiciosa é interesante, unida á pensamientos elevados, sentimientos enérgicos y miras grandes y nobles».

Muerto Cabanyes, nadie volvió á acordarse de sus inspirados cantos, hasta que en 1854, el literato catalán Manuel Milá y Fontanals, publicó tres artículos en el *Diario de Barcelona,* bajo el título de *Una página en la historia literaria,* con el objeto de renovar la memoria de su esclarecido comprovinciano; y en 1858 hízose, bajo su dirección, con el nombre de *Producciones escogidas de Cabanyes,* una reimpresión de sus *Preludios,* aumentados con algunas poesías y fragmentos de prosa, hasta entonces inéditos, entre ellos, un bosquejo de *Historia de la Filosofía,* lleno de erudición, que debía quizá servir de plantel para un trabajo completo. Por fin, en estos últimos años, Menéndez y Pelayo, ha hecho de Cabanyes los mayores elogios, escrito á su memoria una hermosa y bien sentida oda, á la cual pertenecen las estrofas que sirven de epígrafe á este ensayo, y colocádole en el número de sus poetas predilectos.

Algo encerrarán, pues, de extraordinario los escritos del modesto lírico, cuando, á pesar de no haber sido arrullados por lo que se llama aura popular, son hoy objeto de profunda admiración para tan notables críticos y poetas.

Apuntada ya, aunque con la rapidez y economía re-

queridas por los límites que me he trazado, la teoría poética de Cabanyes; colocado en el punto de vista que he estimado conveniente para juzgarle con conciencia; y dados algunos antecedentes sobre su vida: voy ya, sin más demora, á poner ante los ojos del lector algunas muestras de sus notables inspiraciones.

Entre las obras poéticas de Cabanyes, que no exceden de veinte y dos, contando algunos cortísimos fragmentos de epístolas, y la traducción en verso de la *Mirra* de Alfieri, descuellan seis ó siete de superior mérito. De ellas trataré con preferencia.

La primera que figura en la colección es la titulada *Independencia de la poesía.* Es una especie de profesión de fe poética, y lleva el sello de la altiva independencia, la feliz osadía, la originalidad y la pureza de estilo de Cabanyes. Está escrita, como casi todas, en verso suelto; pues deseoso de hallar la perfección griega en la forma, y confiando, por otra parte, en sus fuerzas de poeta y en el vigor de sus versos, *desdeñó,* según su expresión, los halagos de la rima. Oigámosle:

Como una casta ruborosa virgen
Se alza mi musa, y tímida las cuerdas
Pulsando de su arpa solitaria,
Suelta la voz del canto.

Lejos ¡profanas gentes! No su acento
Del placer muelle corruptor del alma
En ritmo cadencioso hará süave
La funesta ponzoña.

Lejos ¡esclavos! lejos: no sus gracias
Cual vuestro honor trafícanse y se venden;

No sangri-salpicados techos de oro
Resonarán sus versos.

En pobre independencia, ni las iras
De los verdugos del pensar la espantan
De sierva á fuer; ni, meretriz impura,
Vil metal la corrompe.

Fiera como los montes de su patria,
Galas desecha que maldad cobijan:
Las cumbres vaga en desnudez honesta;
Mas ¡guay de quien la ultraje!

Sobre sus cantos la expresión del alma
Vuela sin arte: números sonoros
Desdeña y rima acorde: son sus versos
Cual su espíritu libres.

Es imposible que á la simple lectura de estos versos no se impongan al espíritu la virilidad del tono, la osadía de las ideas, la pureza y novedad de la expresión.

Continúa luego el poeta diciendo que sus versos, aunque duros, nunca cubrirán de oprobio la faz de su patria, como avergonzaron á Roma los del cisne de Ofanto, al adular á su tirano. A este propósito menciona con elogio las odas de Horacio en que celebra las Deidades del Olimpo y los grandes héroes romanos, diciendo elocuentemente que

....El eco
Del Capitolio altivo aún los nombres
Que él despertó, tornaba

Del rompedor de pactos inhonestos
Régulo, de Camilo, del gran Paulo,
De su alma heroica pródigo, y la muerte
De Catón generosa.

Mas recordando en seguida sus bajas adulaciones á Augusto, exclama con indignación tal vez algo retórica, pero no exenta de energía, acentuada por el hermoso rasgo con que la composición termina:

Mas cuando en el silencio de la noche
Sobre lesbianas cuerdas ensayaba
En nuevo són, del triúnviro inhumano
La envilecida loa;

Se oyó, se oyó (me lo revela el genio)
Tremenda voz de sombra invindicada
Que « ¡Maldito, gritó, maldito seas,
« Desertor de Filipos!

« Tan blando acento y á la par tan torpe
« Tuyo había de ser, que el noble hierro
« De la patria, en sus últimos instantes
« Lanzando feamente,

« ¡Deshonor! á tus pies, hijo de esclavo,
« Confiaste la salud: ¡maldito seas!»
Y la terrible maldición las ondas
Del Tíber murmuraban.

La segunda de sus odas es la titulada *El oro,* notable por la robustez de los pensamientos y de la expresión, y por el buen sentido filosófico que demuestra al hablar de los desastrosos efectos que en España produjo el oro llevado de América. Véase la primera estrofa, en cuyo principio puede notarse una bien entendida imitación del *Sic te diva,* de Horacio (que es el autor de quien, en cuanto á la forma, más penetrado se muestra), y que remata con un rasgo de gran concisión y valentía:

Pacto infame, sacrílego,
Con el Querub precito celebrara
Aquel que á un metal pálido
Primero dió valor inmerecido.
Lanzó del hondo báratro
El rey con mano avara el dón funesto,
Y al ver en ansia férvida
Arrojarse el mortal á devorarlo,
¡Ay! sonrióse el pérfido,
¡Feroz sonrisa! y dijo: «El orbe es mío».

Prosigue luego:

Bañada en santas lágrimas
Con velo de dolor cubrió el semblante
La Virtud, y al Empíreo
En alas vagarosas tendió el vuelo.
¿Qué de entonces los vínculos
Del Deudo y la Amistad? la sacrosanta
Fidelidad del tálamo?
La fe del juramento? la Constancia
Burladora de déspotas?
¿Qué de entonces las leyes generosas
Del Honor, y en las bélicas
Lides el Entusiasmo de la Patria?

Ved como responde él mismo á las preguntas que acaba de acumular con tan sencilla elocuencia:

¡Prole sacra de Númenes!
Despareciste; solo, único el oro
De los hombres fué el ídolo;
Y á porfía en sus aras ofrecieron
Penas, trabajos ímprobos,
Simulada virtud, torpeza, crimen.....

¡ Sitibundos hidrópicos,
Cuanto más beben, más en sed se abrasan !
Ni mitigan el ávido
Furor cuantos mineros desde el suelo
Nebuloso del Anglia
Á la mansión sonora de Adamástor,
Y de las playas Índicas
Á los campos de Luso deleitosos,
La tierra oculta. Incógnitas
Regiones sueñan en su afán, las buscan,
Y á merced de los rábidos
Vientos y embravecida mar incierta
Lanzan los vasos frágiles.

Esta idea pone de improviso á su acalorada fantasía el recuerdo de la conquista de América, y por medio de una bellísima transición exclama amargamente:

Tú viste ufana el temerario arrojo
De tus hijos ¡ oh Hispania !
Tú de sus manos recibiste altiva
La corona de América...
¡ Joya fatal ! jamás te ornara, oh Madre !
Y en extranjeras márgenes
De tu seno arrancados no murieran
Por la flecha del Indio
Y ¡ oh dolor ! por la espada de Toledo
Tus malogrados jóvenes:
No en daño tuyo las peruanas sierras
En raudales mortíferos
Del ansiado metal ríos brotaran
Que tus campiñas ópimas
Convirtiendo cual lava abrasadora,
En desiertas, en áridas,
Corrieron á engrasar extrañas gentes.

El feliz contraste del *metal ansiado* que brota en *mortíferos* raudales es toque maestro de los que sólo se encuentran en Horacio.

Recuerda luego angustiado la guerra encendida entre España y sus colonias, y concluye esta admirable poesía con un cuadro animado de la tremenda lucha:

De las Pampas al Méjico
Un clamor: «¡Libertad!» fieros arrojan,
Y los odiosos vínculos
En insoldables lazos quebrantados,
En las simas de Océano
Hunden, ¡ay! que jamás sus presas vuelve.

Otra de las composiciones del malogrado poeta, en que se refleja con toda fuerza su poderosa individualidad, es la intitulada *A mi estrella,* que supera, sin duda alguna, á la anterior. No puede darse mayor altura y dignidad que las que Cabanyes despliega en esta oda, estampa de su alma, revelándose ígualmente noble como hombre y como poeta. Empieza así:

¡Salve, luz de mi vida,
Guiadora gentil de mi carrera,
Estrella mía, salve!
Largo tiempo mis ojos te han buscado:
En el zafir celeste
Clavados largo tiempo, á tus brillantes
Hermanas preguntaron,
¡Ay! y á su voz ninguna sonreía.
Mas tú... yo te conozco
Y tú me escucharás, Ninfa del Éter.
Sobre tus áureas alas
Á tu mortal desciende que te implora.

Y así de su destino
La ley sobre su frente con un rayo
De tu corona escribe:
Ciencias vanas que el alma ensoberbecen
Y el corazón corrompen,
Favor de plebe y dones de tiranos
Este mortal desprecia:
Ni asesino de déspotas, ni siervo
Será, ni de virtudes
Enseñador, que ultrajan los mortales,
Ó mofan, ni de leyes,
Artífice, que á guisa de rameras
Con desdén ó con saña
Miran al infeliz, y al poderoso
Cariñosas sonríen.
¡Hombres! pensad, mas permitid que piense;
Dejad pasar su carro,
Que no él el vuestro impedirá que marche.
De vuestra fantasía
Los ídolos amad: él nada anhela
De lo que amáis vosotros.
Del corazón en el altar, do tiene
Pocos nombres inscritos,
Arde una llama pura, inmensa, eterna:
¡Hombres! ella le basta;
Nada quiere de vos mas que el olvido.

¡Qué imponente majestad! ¡Qué gran carácter!

Nada de huecas declamaciones, nada de retórica, nada de retumbantes epítetos, nada del fárrago mitológico de los falsos clásicos: todo es en esta composición sobrio y severo, y las ideas y sentimientos, arrancando del fondo del corazón, van á conmover poderosamente el del lector. Pero veamos con qué altiva sencillez se des-

taca todavía la figura del poeta por cima del mundo y sus miserias:

Yo lejos de los hombres
Levantaré mi choza solitaria,
Y mis oscuros días
Con tu luz regiré modesta y pura.
Del perdón en las aguas
Me lavaré, y envuelto en mi inocencia
Veré caer y alzarse
Y otra vez sucumbir reyes y pueblos:
Por altos conductores
Veré á una arena vil viles rebaños
Guiar de humanas fieras,
Y apedazarse, devorarse, el alma
Saciar de los caudillos
Con scenas (I) de matanza y de carnaje:
¡Horrorosas contiendas
Que encienden sólo cuantas de infierno hijas
Rabïosas pasiones,
Desde que existe, al universo asuelan,
En máscaras hermosas
Siempre velado el lúbrico semblante!
¡Yo lo veré con llanto!
Pero mi pecho latirá tranquilo.
Del Ida allá en la cumbre
Así al Saturnio el gran cantor nos pinta,
El áspera refriega
Contemplando de Teucros y de Aquivos:
Caen los héroes; rojas

(I) Extremada es, sin duda, esta licencia para nuestra lengua, como es asimismo algo duro el endecasílabo siguiente: pero ¿quién que no pertenezca á la familia de los *críticos roedores*, tratándose de inspiración tan alta, parará su atención en estos y otros leves lunares?

Con la sangre las límpidas corrientes
El Janto y Simois vuelcan;
La faz llorosa y suplicantes manos
Al Olimpo dirigen
Las Dárdanas esposas y las madres;
De las Deidades mismas
El feliz corazón palpita inquieto:
Y calma goza eterna
El Padre de los hombres y los dioses.

No puedo leer jamás sin encanto esta bellísima imagen de uno de los más sublimes cuadros de Homero.

Ya se habrá notado, al ver la desnudez de formas de estas poesías, y esa especie de crudeza homérica que las distingue, que su autor ha bebido en las fuentes originales del clasicismo, el cual nada tiene que ver con las empalagosas perífrasis ni con los acicalamientos del que por tan largos años le usurpó su nombre.

La emoción religiosa tenía también una cuerda sonora en la lira de Cabanyes. Prueba de ello es su *Misa Nueva,* en asclepiadeos-adónicos, una de sus odas más notables. La forma está, como en casi todas, impregnada del espíritu horaciano; la inspiración y las ideas se han tomado del Nuevo Testamento, de cuya dulce majestad participa la composición entera. Así Cabanyes une, en este como en sus demás cantos principales, á la celeridad, concisión y errátil vuelo del antiguo lirismo, y á la elevada entonación de la verdadera *oda,* el sentimiento moderno, delicado y profundo. Aun á riesgo de extender sobradamente estas transcripciones, no puedo menos de copiar toda esta noble poesía, pues no me atrevo á mutilar obra tan hermosa, en la cual, como no hay nada que desechar, nada hay tampoco que elegir.

¿Quién se adelanta modesto y tímido
Cubierto en veste fúlgido-cándida
Al tabernáculo, mansión terrena
De Adonaí?

Es Juan, oh fieles; es el mancebo
Que por los trámites marchó del justo
Y entre los ímpios guardó sin mácula
Su corazón.

Es...¡Oh! postraos: la arpa de Sólima
Suena del templo ya por las bóvedas,
Ya Leví entona gloriosos cánticos
Á Jehovah.

Postraos, fieles, y vuestro espíritu
Y vuestro acento juntad al místico
Cantar del vate que oyó la ínclita
Hija de Sion.

Y al Dios ahora cantad benéfico
Que vuestros días colma de júbilo,
Que del amado pueblo no olvídase
En su penar.

¡Ah! no le olvida, y un hijo escógese
Entre sus hijos, á cuya súplica,
Cuando en los áridos campos marchítese
La dulce vid,

Romperá el seno de nubes túrgidas
Y hará de lo alto descender pródiga
Lluvia que el pecho del cultor rústico
Consolará.

Un hijo escógese cuyas plegarias
Tornarán mansa la eterna cólera.
Cuando ceñido de piedra y rayo
Asolador,

Sobre las alas del viento lóbregas
Volará el Justo contra los réprobos
Y so sus plantas truenos horrísonos
Rebramarán.

Bien como el arco señal de calma
Que de los montes la yerma cúspide
Une á las altas salas espléndidas
Do mora el sol;

Así él la tierra, mansión de angustias,
Juntará al trono de Dios ingénito
Y humanas preces bondoso el Numen
Escuchará.

Él, cuando presa de genios túrbidos
El orbe gima triste agitándose,
Y en negros odios ardan los ánimos,
Y ansia de lid,

La ley de vida mansa y pacífica
Dirá que el Cristo dió á las Apóstoles,
Y á los mortales en santos vínculos
Hermanará.

¡Oh! de su labio las infalibles
Dulces promesas ¡cuán grato bálsamo
Llevan al pecho del que sin mácula
Siempre siguió

De la justicia las sendas ásperas !
Y ¡ oh ! cuál le colma de dicha célica
El pan angélico que sus purísimas
Manos le dan !

Pero de duelos nuncio terrible
Será, y de penas y ayes sin término
Para el protervo que apacentóse
De iniquidad;

Para el frenético que allá en su rabia
« No hay Dios » dijera, y al hombre mísero
De un Dios imagen, cual fiera líbica
Encadenó ;

Bajo sus plantas cual cieno fétido
Le conculcaba, reía bárbaro
De sus lamentos, y con su sangre
Mató la sed ;

Y ¡ mal pecado ! cubrió sus crímenes
Con velos santos, fingióse méritos,
Mientras que el ímpio no conocía
Ni Dios ni ley.

¡ Señor, conviértele !. . . Nuestras plegarias
Une á las tuyas, oh sacerdote,
De los perdones celestes nuevo
Dispensador :

Únelas, cuando del sacrificio
En los misterios incomprensibles,
Velado en gloria vendrá á tus brazos
El hombre-Dios.

Á su presencia, del arpa armónica
Callan las cuerdas : el sacro cántico
Leví suspende, y humilde póstrase
El pueblo fiel.

Entre las muchas bellezas de esta oda, la comparación del sacerdote con el arco-iris me parece de singular y resplandeciente hermosura.

Debo hacer notar, á propósito de esta oda como de las demás, la maestría de Cabanyes en el manejo de los esdrújulos, uno de los principales ornamentos de nuestro idioma, y su tino admirable en la elección de los epítetos, los cuales no son en sus obras de los ordinarios y de troquel, sino verdaderamente horacianos.

La oda titulada *Colombo*, en endecasílabos sueltos, es también notable. En ella imagina el poeta que el Océano, al sentirse hendido por el intrépido héroe, se levanta para hablarle y anunciarle el próximo logro de sus maravillosas concepciones. Véanse los primeros versos:

Por los dudosos mares do insepultos
Vagan aún de Atlántida los hijos,
Iberas quillas de Liguria un hombre
A ignotas playas conducía : el Héroe
Sentado en el alcázar, ya los ojos
Al último confín del horizonte
Giraba, ya á las páginas del cielo.
No era temor : ligeras, vagas dudas
(Que siempre al débil hombre un Dios envía)
Su corazón brumaban ; cuando el Padre
De las ondas, Océano, en calma breve
Su ventoso escuadrón encadenando,
Agorero de bien, así le dijo :
« Anímate y alienta, imperturbable

Varón : cercano estás de tu derrota
Al fin ansiado: ¡anímate y alienta!
Pronto á tu vista desdoblado el mundo
Será : de Iberia el estandarte pronto
Sobre Aleghany flotará y los Andes ;
Y con temor atónito el indiano
Del león de España escuchará el rugido.
¡ Loor á ti, caudillo ilustre ! ¡ Excelsa
Nación, loor á ti, que de naufragios
Despreciadora altiva, y de la muerte,
A la empresa clarísima te arrojas !

Y luego le hace exclamar, dirigiéndose á los difamadores de España:

« Cual víbora rastrera que del suelo
No es poderosa á levantarse, ardientes
Ojos de muerte llenos á la Reina
Del aire vibra en vano, y de despecho
Silba y de rabia ; espíritus villanos,
Ignoble raza de envidiosos pueblos
Tachar querrán la esclarecida hazaña
Que no supieron intentar, y vicios
Achacarán de un vil aventurero
Ó de un torpe soldado...á un pueblo todo,
Con indigno placer y siempre en balde.
Así del sol en la órbita esplendente
Un obscuro mortal máculas busca,
Y en su eje de diamante fijo en tanto,
Mares de luz en derredor esparce
El monarca del día, y al mezquino
Que le miró deslumbra y le confunde.

Hacia el fin de la composición, el Océano, por medio de una feliz reticencia, deja entrever al navegante que,

en premio de tan estupenda hazaña, verase un día cargado de hierros por la envidia forjados; pero interrumpiéndose inmediatamente, concluye con el siguiente espléndido rasgo, consuelo digno del sublime genovés:

¡ Oh Colombo ! ¡ Colombo ! de la humana
Vida son breves las más fieras cuitas,
Mas sigue al grande eternidad de gloria !

La titulada *Á Cintio*, de carácter íntimo, nos mostrará otra faz del poeta, en la cual no es menos feliz que en las anteriores. Hé aquí algunos trozos que dejan percibir un sentimiento tierno y un tanto amargo:

¡ Ay ! de mi triste juventud, oh Cintio,
¡ Cuál se arrastran inútiles los días
Y sin placer ! Un tiempo de la gloria
La brillante fantasma, su amargura
Con esperanzas halagó mentidas:
Tal, centella fugaz, artificiosa,
Lanzada entre las sombras de la noche,
Al inocente rapazuelo alegra,
Y sus lágrimas calma mientras brilla:
Muere, y el lloro torna.

Esta comparación compite en verdad, gracia y candorosa sencillez, con la bellísima donde Homero compara la facilidad con que Apolo, al frente de las troyanas huestes, derribó la muralla que los Aquivos construyeran cerca de sus naves, al

...rapaz que en inocente juego
A la orilla del mar, de leve arena

Un valladar levanta, y con la mano
Y los pies luego le derriba y ríe.
(Ilíada, libro XV, trad. de Hermosilla).

Más adelante sigue Cabanyes :

¿ De que, Cintio, sirvió que esta existencia
Del hondo caos la quietud dejase ?
¿ Y á qué mi puro espírtu sucias carnes
Vestir, y por veredas retorcidas,
De bandidos sembradas y de monstruos,
Buscar la patria y primitivo origen ?
Amapola de vida momentánea
La frente saca de la tierra un punto ;
Viene el arado del gañán, la troncha,
Y deja de existir. Gota lanzada
Del matinal rocío en la corriente
Del Orinoco, á las inmensas ondas
¿ De qué sirve ? Arrastrada á la par de ellas
Irá á morir sin pro y desconocida.
Breves y obscuros de la tierra al seno
Así mis días correrán llevados :
Sobre mi huesa la espinosa zarza
Como antes crecerá, y el viajero
Proseguirá sin percibir mis huellas.
. . . . . .
Pero ¿ qué importa ? ¿ Y piensas tú que envidio
La suerte yo de aquellos que, ufanoso,
Para divinizar el propio fango,
El mortal á los cielos encarama ?
¡ Oh Cintio ! en su memoria embebecida
No hace nada, la mente, sus ruidosas
Acciones recordaba, y yo el hinojo
Iba casi á doblar para adorarlos ;
Cuando, « ¡ Detente ! en cariñoso acento

Mi Genio me gritó: detén y escucha.
Irremediable enfermo, trabajado
De antiguos males es el mundo, y busca
Medicamento en vano á sus dolencias.
De su dolor en el angosto lecho,
Manando podre y la razón furiosa,
Se agita, se carcome, se consume
Revolcándose: ya en blasfemia impía
Con labio inmundo al Eternal insulta,
Ya humilde, arrepentido, prosternado,
Demanda su piedad: ora á la fuerza
Se abandona del mal sin esperanzas,
Ora la ciencia de mentidos sabios
Invoca... ¡Oh sin ventura! Á luengo agudo
Padecer condenado, del momento
Que inobediente de su Dios el hombre
Fué al mandato primero, hasta el instante
En que á la nada la creación tornando,
Dirá la voz del Infalible: *Basta.*
Vé aquí la eterna ley, y contra de ella,
De esa estúpida chusma envilecida
(Que por un pan de oprobio el honor suyo
Vende, y su vida miserable) el vicio,
La ignorancia y maldad es tan inútil
Como del Macedonio las victorias,
Los sueños de Platón y el celebrado
Pensamiento de aquel que á los planetas
Hizo danzar á guisa de la poma
Que sus narices aplastó cayendo. »

Dijo; y finió sus últimas razones
Con risa estrepitosa: yo aturdido,
Bien fuese de dolor ó de despecho,
Bien de placer, humedecido el rostro
Con el llanto sentí que derramaba.

Rindió Cabanyes tributo, en esta composición, á esa poesía del desaliento que tanta boga logró años atrás, en la que tan especial y extraordinariamente sobresalió Leopardi, y á la que pocos dejan de sentirse inclinados al contemplar la interminable rueda de las humanas miserias; pero su tono no es el de la desesperación que maldice, sino el de la resignación que consuela.

La encantadora poesía amatoria *A*... no dudo será tenida por muchos, y quizá no sin razón, en concepto de la mejor. El sentimiento profundo, su suave y á la vez amarga melancolía: la originalidad, la dignidad, la pureza y la delicadeza incomparable de la expresión, la hacen, en mi sentir, una de las más tersas y hermosas poesías eróticas de la lírica española. La transcribo íntegra:

Perdón, celeste Virgen,
Si á tus honestos labios
Arrebaté de amor costoso un *sí*:
Si á tu inocente pecho,
Si á tus sueños tranquilos
Turbé la calma plácida, perdón.

Yo te adoré: y un ara
De purísimo culto
En el seno del alma te erigí:
Que ni mi ardiente boca,
Ni mis ojos de fuego,
Ni un pensamiento vago profanó.

¡ Yo te adoré á ti sola !
Y ledo ya tejía
Nupcial corona para orlar tu sien:

Mas de repente en punzas,
En punzas venenosas
Vi tornarse en mis manos cada flor.

¡ Lejos, fatal guirnalda !
De la dicha renuncio,
Si al bien que adoro llanto ha de costar ;
De mi dolor el cáliz
Apuraré yo solo :
Sé tú feliz ¡ oh amada ! y pene yo.

¡ Sé tú feliz !. . . del pecho
La infausta imagen borra
De quien más que amador tu amigo fué :
Y en urna funeraria
La triste llama ahoga,
Llama primera que en tu seno ardió.

Sin una pobre choza,
Sin un árbol antiguo
Á cuya sombra el cuerpo adormecer,
Yo arrastraré mi vida
Como torrente inútil
Entre jaras y breñas corre al mar.

Mas solitario, errante
Entre agitadas olas,
So el templo santo, en desperada lid,
¡ Oh Virgen ! donde quiera
Al ánima afligida
Dulzura tus memorias llevarán.

Y cuando al fin mi espíritu
Las odiadas cadenas
Rompa que le atan á la arcilla vil ;

Y sus alas despliegue,
Y á volar se aperciba
Á la eterna mansión del Sumo Bien ;

¡ Ángel mío ! en los coros
Yo esperaré encontrarte
Que himnos santos entonan al Señor ;
Y á tan plácida idea,
Sobre el muriente labio
Sonrisa celestial florecerá.

Cierto estoy de que no habrá un solo corazón formado para la poesía, que no se deje seducir por el encanto de estos dulcísimos versos.

Hay otras poesías, no tan acabadas, pero en todas ellas brillan á cada instante relámpagos vivísimos de inspiración. Por ejemplo, la oda al *Cólera morbo asiático*, bella en conjunto, concluye con estas dos hermosas estrofas, aludiendo á la guerra de Portugal :

¡ Crimen ! ¡ Infando crimen ! Una el habla,
Unas las aras son : corre la sangre
De un padre por las venas
De los dos contendores,
Y una mujer en su materno gremio
¡ Ay ! con dolor á entrambos concibiera.

¡ Nudos bellos de amor ! Al golpe horrible
Del hierro fratricida rotos caen :
Se estremece Natura,
¡ Ay ! ¿ y las ves ? Ya aullando
Sobre tus torres, oh Ulysea, vagan
Las furias del Montiel y las de Tebas.

En la oda titulada *El Estío*, hay un apóstrofe al sol, digno de notarse. A pesar de habérsele dedicado ya tantos versos por excelentes poetas, Cabanyes ha sabido encontrar para el astro-rey ideas tan nuevas como briosas. Obsérvese la plenitud y arranque lírico de las siguientes estrofas:

¡Astro mayor del firmamento, salve,
Desparcidor de tempestades, fuente
De luz, amor del mundo!
Sobre los cerros patrios,
Hijo yo del ardiente mediodía,
Vengo á adorarte ¡oh Sol! y en ti me gozo.

¡Divinidad! de esos ardientes rayos
Inspiradores de entusiasmo y vida
¿Por qué al poder inmenso
Las testas de los héroes
Lozanas otra vez no resucitan
Como el fresco botón de la azucena?

Y las que yacen en silencio antiguo
Ciudades de alto nombre entre rüinas,
¿Por qué otra vez sus torres
Y gigantes murallas,
Cual de hojas nuevas pirenaico abeto,
De activa muchedumbre no coronan?

¡Qué patética solemnidad en los dos primeros versos de esta última estrofa!

Enumera luego rápidamente los grandes imperios derrumbados al impulso incontrastable del tiempo, y refiriéndose á Roma, exclama severamente:

Á esclavitud, asolación y muerte,
¡ Oh Roma ! condenada desde el punto
Que la virtud antigua
Y severas costumbres
Mofando, el oro y fútiles arreos
Cual sierva persïana apeteciste.

Hacia ti con deseos criminales
La su vista de águila volviera
Entonces de las Galias
El domador, cual mira
Hambriento azor de la región del éter
La que va á devorar tímida garza.

Vuelve luego á su asunto primero :

¡ Astro del Orïón ! Hermoso brillas
En las noches de otoño; mas tu lumbre,
Nuncia de tempestades,
Llena de luto el alma
Del labrador, que en torno al duro lecho
Enjambre ve de nudos parvulillos.

Bellísima expresión, y tierna y encantadora imagen.

Recordando en seguida los funestos presagios que precedieron á la caída de la república en Roma, toma pie de ahí para trazar un animado é imponente cuadro de ella. Júzguese por las siguientes rápidas pinceladas :

¡ Consternación ! ! ! Desatentada inunda
La ítala gente la ciudad eterna ;
Los padres la abandonan,
Y el héroe en quien su amparo
Creyó encontrar. « ¡ Huyamos !. . . do los libres
Allí Roma estará y allí la patria. »

Mas ¡ay de mí! los libres han caído!
Cual rápido huracán impetüoso.
Desde tu amena margen,
Oh Segre, á las comarcas
Tésalas vuela el dictador impío,
Y victoria fatal sigue sus huellas.

Fué entonces cuando la indomada frente,
Con la corona universal ceñida,
Roma humillara al yugo:
Lo vió vengada Grecia,
Y un grito alzó de júbilo, que el eco
Repitió de Numancia en las rüinas.

Entonces, de gloriosa muerte huyendo,
Muerte halló infame el adalid vencido:
. . . . . .
Y esclavo prosternóse el orbe todo:
Mas no Catón...
. . . . . .
Ni un solo acento pronunció: brumaban
Ideas de dolor su alma sublime.
. . . . . .

Y á su destino obedeció... Y en balde
Pensó el Liberticida entre la turba
Verle de sus esclavos:
En balde, que al impío
Soberano poder da acaso el Numen,
Pero el imperio de las almas nunca.

De esta manera, y por medio de rápidas transiciones nos lleva el autor á través de un bellísimo desorden hasta el fin de la oda.

Hay entre las composiciones menores de Cabanyes una canción á la luna, de mucho menor importancia que las anteriores; pero en la cual, no obstante, resplandecen la dulzura de sentimiento, la sencillez y pureza de estilo del poeta, y es una de las escasísimas rimadas de la colección. Toda ella parece iluminada por el suave y melancólico fulgor del astro nocturno. Empieza así:

¡Cuán dulces llegan al alma
Tus rayos, oh de la noche
Reina hermosa,
Mientras por el cielo en calma
Llevas tu argentado coche
Silenciosa!

Dotó la naturaleza á Cabanyes de todas las cualidades fundamentales del verdadero poeta: inspiración alta y briosa, alma profundamente sensible, imaginación arrebatada y brillante, razón clara y serena; y él desarrolló y coronó estas dotes con tenaz y consciente estudio, bebiendo en las purísimas fuentes de la antigüedad lo que hay en ellas de eterno, y desechando lo que envejece y caduca. En ellas aprendió á ser sobrio y severo, limpio y conciso, vario y flexible; y uniendo al libre vuelo de la inspiración, el culto y el esmero de la forma interna, llegó á dar á sus creaciones los requisitos esenciales del verdadero lirismo. No es esto decir que sus obras no tengan defectos: temerario fuera el afirmarlo. Los tienen, sin duda (especialmente en lo que se refiere á la expresión, á veces áspera, indócil, inarmónica), pero no sólo escasísimos, si con sus bellezas se comparan; no sólo se ve patente que son más bien ocasionados por un exceso de

fuego y osadía, sino que reclaman especial indulgencia, á causa del corto plazo concedido á los días del autor. ¿Qué no hubiera hecho, en efecto, tan preclaro ingenio á haber alcanzado más avanzada edad?

Por mi parte, después de haber tributado á la memoria del poeta el homenaje de la admiración y simpatía que desde el primer instante me inspiraron sus cantos, y la noble sencillez de su carácter en ellos reflejada, sólo me resta hacer votos porque sean saboreados y estudiados por la nueva generación literaria que en nuestra escena aparece, pues no ha sido otro el móvil que me ha guiado al emprender este pequeño trabajo. ¡Ojalá pueda contribuir también de esa manera á que, cual otro Andrés Chénier, llegue para Cabanyes el momento de una reparación solemne, que ciñendo su memoria con la aureola de la inmortalidad, demuestre una vez más la verdad del hermoso pensamiento con que termina su canto á Colón:

¡Oh Colombo! ¡Colombo! De la humana
Vida son breves las más fieras cuitas,
Mas sigue al grande eternidad de gloria!

1881.

CRÓNICAS DRAMÁTICAS

Representaciones de Rafael Calvo

1884

«EL HAZ DE LEÑA»

> La verdad humana, por el mero hecho de serlo, aunque exteriormente parezca prosaica, es más poética que toda ficción; pero lo es solamente para quien sabe leer la poesía que hay en el fondo de lo que parece más insignificante y trivial.
>
> (MENÉNDEZ Y PELAYO)

Anteanoche volvió á presentarse en nuestra escena el distinguido actor español Rafael Calvo, con la compañía que dirige. Tendremos, pues, en la temporada que se inicia nueva ocasión admirar su talento y los inagotables tesoros del teatro español antiguo y moderno. La obra elegida para el estreno ha sido *El Haz de leña*, de Núñez de Arce. Digamos algunas palabras á su respecto.

El Haz de leña es un drama histórico basado en las desavenencias entre Felipe II y su hijo el príncipe don Carlos. Como se ve, el tema no es nuevo, ni mucho menos. Tratáronlo, entre otros, Quintana, en su gran fantasía titulada, *El Panteón del Escorial;* Schiller, en su drama *Don Carlos*, y Alfieri, en su *Philippo*. ¡Pero de cuán diversa manera! Entre éstos y la obra del eminente poeta español contemporáneo media el abismo que separa lo falso de la verdad.

Que Felipe II ha sido odiosamente calumniado por sus enemigos contemporáneos y póstumos, no puede ponerse en duda. Siendo Felipe el representante más acabado y grande del régimen derrumbado á fines del pasado siglo, los sostenedores de las ideas revolucionarias, y en pos de ellos, una historia ligera, parcial y desalumbrada, contaminándose con las calumnias de los enemigos del monarca, le convirtieron en un ente vil y abominable, y le presentaron á la execración universal, como feroz asesino de su hijo Don Carlos y de su esposa Isabel de Valois, por unos supuestos celos, tan infundados como ridículos. No hay para qué detenerse á demostrar lo que es hoy de absoluta evidencia para todo el que no viva, en punto á historia, en la perturbada atmósfera de las postrimerías de la última centuria y de los principios de la actual. Baste recordar que estos sucesos, ya sin interés alguno, han sido puestos á plena luz por Llorente (autoridad nada sospechosa á este respecto), en su *Historia de la Inquisición de España;* por Prescott, y sobre todo, por la obra incontrovertible de Gachard: (1) «El príncipe don Carlos, dice el primero, falleció el día 24 de Julio de 1568, á las cuatro de la mañana. Felipe II, sin ser visto del Príncipe, le repitió la bendición paternal, que ya le había dado, á petición suya, por medio de Fr. Diego de Chaves. El Rey extendió el brazo para bendecir á su hijo, entre los hombros del Príncipe Éboli y el gran Prior de San Juan, que se hallaban en la cámara del Príncipe, encargados del cuidado de la persona de S. A. por orden de su augusto padre.»

(1) *Don Carlos et Philippe II.* Segunda edición. París 1867.

El príncipe Carlos era, según fehacientes testimonios históricos, de naturaleza enfermiza y mal conformado, de genio rebelde y colérico. Mantenía, además, relaciones secretas con los rebeldes de Flandes, y parece que llegó en su insensatez hasta pretender dar muerte á su propio padre: ¿qué mucho que Felipe, severo é implacable, no por maldad, sino en cumplimiento de los que él consideraba ineludibles deberes, y en prosecución de la idea de unidad católica que le dominaba, qué mucho, digo, que encerrara al príncipe y le mandase abrir un proceso? Lo único de que con razón puede acusársele es de haber descuidado la curación de su hijo, ya irremediablemente enfermo, consintiéndole la satisfacción de sus nocivos caprichos. Quería así evitarse la vergüenza de tan escandaloso proceso; pero ello fué de todos modos detestable.

Respecto á los supuestos amores de Carlos con Isabel, y al acto de violencia que, como se lee en el drama de Schiller, cometió Felipe, apropiándose la novia de su hijo, nada más falso ni más risible. Cuando el *viejo* Felipe se casó con Isabel de Valois, contaba treinta y dos años, y su hijo, el galán, apuesto y enamorado mancebo, trece! (2) Muere la reina algún tiempo después: ¿envenenada miserablemente por su feroz marido? No señor (¡lástima de romanticismo!), la reina murió. . . de parto! ¡Oh prosa, prosa vil, hasta cuándo has de seguir burlándote de tan tétricas y pavorosas fantasías, relegándolas al triste oficio de hacer dormir inquietos á los muchachos! Podemos, pues, decir con el Duque de Frías:

(2) Acordóse el casamiento de Felipe con Isabel por el tratado de Cambréis, celebrado en Abril de 1559. Felipe II había nacido en Mayo de 1527, y el príncipe en el año de 1545.

Esta es ¡oh mundo! la verdad entera:
No hay que escuchar á la impostura impía;
La voz de la verdad es duradera
Más que el eco de pérfida falsía.
Cuando del duque de Alba la guerrera
Espada á los rebeldes combatía,
Hizo cundir por su marcial falanje
Esa calumnia el Príncipe de Orange.

Pero esa calumnia, despedazada en el terreno de la historia, se había refugiado, como en inexpugnable alcázar, en el teatro, en la novela, en la poesía, para lo que no podía ser más adecuada. En ellos seguía resonando poderosamente, porque es más fácil arrojar lo que entra por las puertas de la inteligencia, que lo que asalta por las de la imaginación y el sentimiento. Urgía, pues, perseguirla en su última guarida; pero habiendo entrado en los dominios del arte por mano de Quintana, Schiller, Alfieri, etc., artista de alta valía y mente robusta había de ser el que se atreviese á expulsarla de ellos para siempre. El que tal empeño ha realizado ha sido, con efecto, digno de él, por sus quilates artísticos, y para mayor lauro y honra insigne de su nobilísimo temple de alma, liberal, y por lo mismo, adversario de Felipe II y del régimen por él tan poderosamente sustentado. ¡Honor al artista de la verdad y al hombre de conciencia recta!

Tan cierto es que el arte, sin ser docente ni predicador de moral, debe asentarse sobre las sólidas bases de la verdad y del bien para ser sano y duradero, que las obras en que se falta á esta ley ineludible, por mágicas y deslumbrantes que sean, llevan oculto en sus entrañas el germen corruptor que las devora. Así no es

posible, sin hacer un esfuerzo violento para recordar que los autores obraban de buena fe, leer hoy con agrado el *Philippo* de Alfieri, el *don Carlos* de Schiller ó *El Panteón del Escorial* de Quintana. Y aun es de notar que según el gran poeta alemán, Felipe II aparece mucho más grande que en la fantasía del gran poeta español. En la obra de este último, el poderoso é incontrastable monarca, al cual no se ha de negar, no obstante su crueldad fanática, un sello de severa grandeza, se convierte en un monstruo vil y apocado, á la vez que el gran Carlos V se muestra arrepentido de su política y de sus victorias. Esto es porque á Quintana le ofuscaba la pasión política y religiosa, es tanto que á Schiller le extraviaba su sentimentalismo, del cual sólo llegó á libertarse en su tercera época, con *Guillermo Tell*, en la cual, ascendiendo á la serenidad estética que le aconsejaba Goethe, tocó la cumbre del arte.

Consideremos ahora, aunque ligeramente, la *forma* en que Núñez de Arce ha realizado su idea. Esto es lo que directamente interesa al arte. ¿Es una obra artística de mérito? ¿Es un buen drama? En mi concepto no sólo es bueno, sino excelente, y uno de los mejores del teatro español moderno. Tiene, en primer lugar, el mérito no pequeño de presentarse libre de esa enfermedad que ha invadido últimamente la escena española: *el efectismo*. Donde este impera, no hay ni puede haber arte legítimo. El drama de Núñez de Arce no deslumbra, pues, con escenas y golpes inesperados y violentos; pero la impresión que deja en el espectador culto y de buen gusto es mucho más duradera y profunda que la que se obtiene con aquellos ilícitos medios. Ha de notarse también que estando escrito en verso, y á pesar de ser Nú-

ñez de Arce un lírico eminente, *El Haz de leña* está limpio de ese lirismo impertinente y ampuloso que tanto deslustra muchas piezas del teatro español. La locución es sobria, el lenguaje natural y verdadero, y el verso está puesto, no para servir de vehículo á arrebatos intemperantes, sino para interpretar con mayor viveza y energía la lucha y explosión de las pasiones. Este drama, pues, así como el teatro todo de López de Ayala, es el mejor argumento para demostrar que el verso añade fuerza y belleza artística á las composiciones dramáticas (y que no debe, por tanto, desecharse) cuando es empleado con sobriedad y mesura.

La acción se desenvuelve con aquella majestuosa sencillez que Núñez de Arce pone en todos sus poemas *objetivos*. El carácter de Felipe II está trazado de acuerdo con la realidad histórica; pero con relieve y fuerza extraordinaria. Aparece allí severo, sombrío, reconcentrado, esclavo de lo que considera su deber, y de su gran idea de unidad religiosa, en la cual ve la única salvación posible para aquel colosal imperio formado por tan heterogéneos elementos, y en cuyo servicio está siempre dispuesto á descargar todo el rigor de su formidable brazo. Vense, además, en él, ó más bien, se adivinan, los afectos paternales, rechazados por su férrea voluntad (que no era menos implacable consigo mismo que con los demás) á lo más hondo y escondido de su alma. Por eso dice á Catalina, que le pide misericordia para su hijo enfermo:

...Como tú misma
Por él mi cariño aboga.
Pero el rey está ofendido,
Porque conservar le toca

La paz de la monarquía
Que está bajo su custodia.
Y mientras el rey no obtenga
Pruebas de adhesión notorias,
El padre, ahogando en el pecho
La pena profunda y sorda,
Llorará quizás...¿Quién duda
Que llorará? ¡Pero á solas!

Pero donde Núñez de Arce ha realizado un verdadero *tour de force*, desplegando una perspicacia psicológica y una delicadeza artística de primer orden, es en el carácter de don Carlos. Difícil era, en verdad, sacar partido, conformándose con la verdad histórica, de un carácter como el del príncipe, sin importancia alguna, una vez derrumbado el castillo de naipes que á su respecto habían forjado la pasión política y religiosa y la fantasía extraviada. Núñez de Arce ha sabido, no obstante, vencer la dificultad de una manera sorprendente. Ha hundido su penetrante mirada de poeta en aquella naturaleza mezquina y febricitante, y esa realidad ha respondido á su interrogación poderosa, y ha dado sones armoniosos, como la estatua de Memnón al sentirse acariciada por los rayos del sol. Es que la realidad, por raquítica que aparezca, está siempre rica de poesía para los que saben contemplarla. El poeta ha hallado, pues, ciertos matices interesantes y altamente verosímiles, en aquella alma desatinada é insensata; ha encontrado en la raíz de esos mismos delirios, ciertos principios, ciertos gérmenes de nobles sentimientos que han podido ser causa y origen de aquéllos. Por eso le hace exclamar, al soñarse vencedor de su padre:

¡Oh, no será! Si propicio
Premia el cielo mis afanes,
Yo atajaré los desmanes
Y horrores del Santo Oficio ;

por eso le hace recordar en seguida el auto de fe que presenció de niño con asombro y espanto. Además, para hacerle todavía, sin falsearle, más interesante á nuestros ojos, el poeta ha echado sobre sus faltas el finísimo velo del amor inconsciente de Catalina, carácter ingenuo y adorable, que ama al príncipe porque le ve desgraciado, sin detenerse á hacer el recuento de sus cualidades y vicios. Así el puro amor de Catalina realza al príncipe á nuestros ojos; sin darnos cuenta de ello, le abona. Yo no tengo palabras para alabar la profunda delicadeza de este detalle. Resulta así el príncipe verdadero más artístico y más simpático que el don Carlos falso y convencional, noble, apuesto y enamorado, que nos pintan algunas de las obras á que antes he aludido. ¡Poder de la verdad y la poesía, dichosamente hermanadas en la mente de un verdadero poeta!

Réstame hablar del carácter de Cisneros, y aquí fuerza es reconocer que está la parte débil de la obra. Cisneros, hijo de don Carlos de Sesso, luterano condenado á la hoguera por Felipe II, sabe que éste, increpado por aquél al tiempo de morir, habíale ferozmente contestado: *Si mi hijo fuera como vos, no dudaría en echar el haz de leña á la hoguera, para quemarle*; y anheloso de venganza, se propone hacer que el rey cumpla su promesa. Para ello empuja al príncipe por el sendero de la rebelión y del vicio, y le vende luego, haciendo sabedor á Felipe de sus traiciones. Trata, pues, de vengar á su pa-

dre de Felipe, haciendo á éste verdugo de su propio hijo, quien había colmado de favores al mismo Cisneros. El autor ha querido templar tanta depravación, no sólo dando por motivo de tal venganza el recuerdo sagrado de un padre, y la pérdida de toda honra y bienestar, sino haciendo que á cada paso clame la conciencia misma de Cisneros contra tan inhumano proceder; pero así y todo, el carácter resulta repugnante, y lo que es peor, violento y falto de esa realidad palpitante que circula por toda la pieza, y que es su más rico timbre y corona. Este defecto es grave, por cuanto sobre ese quicio gira toda la obra; pero por lo mismo merece disculpa, pues á él debemos la existencia de este, de todos modos, admirable drama. Un defecto de detalle pudiera también señalarse, y es la escena en que los gentiles hombres de cámara del príncipe pretenden maltratar y arrojar de ella á Cisneros. Esta escena huelga, porque en nada contribuye al desenvolvimiento de la acción. Por lo demás, el drama está lleno de pensamientos y versos admirables, que una vez oídos no se olvidan jamás.

Diré algo acerca de la ejecución de *El Haz de leña* por la compañía de Calvo. ¿Qué decir sobre este distinguido artista, que sea nuevo? Lo que de él pienso lo he manifestado ya en ocasiones diversas, y no habré de repetirme ahora. Baste, pues, afirmar que el papel de don Carlos, que anteanoche estaba á su cargo, le ha dado ocasión de hacer una reaparición brillante entre nosotros. Calvo ha comprendido bien el personaje que representaba, mostrándosenos fiero, rebelde, insolente, y dejando entrever ciertos arranques generosos, ciertas cuerdas sensibles de su alma. Es digno de todo aplauso el empeño con que este actor estudia hasta los más delicados

matices de los caracteres que encarna. Basa su interpretación artística en un estudio histórico y psicológico, única manera de no dejarse llevar á merced de la fantasía y de no incurrir en condenables exageraciones. Debo censurarle, no obstante, en su representación última, ciertas inflexiones de voz algo forzadas, como cuando se lamenta y desespera porque sólo él no puede salir por la puerta que está franca para todos. Quizá convendría un tono más reconcentrado, dado el carácter torvo é indomable del personaje.

La señora Contreras, á quien tengo por una actriz discreta, aunque de escasas facultades, tuvo anteanoche un momento feliz, cuando Cisneros insiste en su sospecha de que ella le ha vendido. El público, comprendiéndolo así, aplaudióla sinceramente.

El señor Jiménez nos hizo ver un Felipe II tal como la historia y el autor le pintan. Este actor se adapta bien á los papeles majestuosos. Lástima que siendo sordo nuestro teatro para la recitación dramática, y no conviniendo á su carácter el alzar mucho la voz, muchas de las palabras que Felipe dice en tono bajo y velado, quedasen perdidas para gran parte del auditorio.

En cuanto á Ricardo Calvo, se sabe que su cuerda está en los papeles cómicos, en los que es admirable, por lo bien que sabe unir el decoro á la gracia. En los papeles serios no raya á la misma altura; pero entre éstos ninguno tan adecuado para él como el de Cisneros, por cuanto á su fondo serio, y aun trágico, se une la apariencia jocosa del farsante. Así lució mucho en la intencionada relación de la farsa cuya invención explica delante de los gentiles hombres del príncipe. También merece alabanza su actitud final, cuando exclama ante

Felipe II y los que en aquel momento le acompañan: *¡ Soy luterano !* Estuvo soberbio, provocativo y fieramente sereno.

Resumiendo, la representación de *El Haz de leña* ha sido buena y esmerada. No obstante, un espíritu exigente podría tachar dos detalles. En el acto segundo, cuando don Carlos se acerca á los nobles con quienes conspira, para informarlos de que todo se ha descubierto, debieran, como lo indica el autor, hablar con grande animación. Pudo notarse que no sucedió así, sino que hubo calma excesiva en aquellos momentos. Al final de la pieza, Felipe II y los que con él entran deben rodear el cadáver del príncipe, ocultándole al público, según lo quiere el autor. Creo que esto sería de mejor efecto, porque añade misterio y terror á la escena. Pero estos no son sino pequeños accidentes, que si bien atendibles, no destruyen el mérito de la representación.

Siendo ésta quizá la última vez que Calvo se hará escuchar entre nosotros, terminaré pidiéndole una larga y brillante temporada, en la cual le he de seguir con mis observaciones, que pondrán por lo menos de manifiesto que son amigas y pueden marchar juntas la admiración al talento y la imparcialidad crítica.

"EL TANTO POR CIENTO"

Entre los géneros dramáticos, ninguno se lleva tras sí tan encadenado mi albedrío como el drama que pinta la vida contemporánea, y la llamada *alta comedia*. Cierto que en las piezas históricas ó legendarias hay vasto campo para el lucimiento de ingenios próceres, y la imaginación puede cobrar mayor vuelo y osadía; pero tampoco ha de negarse que el espectador culto é ilustrado se ve, en estas últimas, constreñido á hacer mayores concesiones, á penetrar más en la esfera del convencionalismo. Con efecto, es punto menos que imposible, por profundos conocimientos históricos que el autor posea, no incurrir en ciertos anacronismos, ya en la manera de presentar sus personajes, ya en las ideas y el lenguaje que les atribuye. No en vano se vive en país y época determinados. Las ideas y pasiones que nos rodean influyen de tal modo sobre los más reacios á ellas, que vienen á ser como á manera de un velo, á cuyo través sólo nos es dado contemplar los pensamientos que han rodado y las pasiones que han hervido en la mente y en el corazón de las extintas generaciones. Además, las grandes figuras históricas, cuyos nombres nos han sonado en los oídos desde nuestra infancia, envueltos en el poético prestigio que á todo comunica el *silencio antiguo*, según

la bella expresión del malogrado poeta catalán, parece como que se empequeñecen al presentarse ante nuestros ojos encarnadas en seres reales (cuya figura no siempre corresponde á la idea que de ellos nos formáramos) y en cuadros concretos y limitados, como por fuerza han de serlo los que se amoldan á la escena.

Nada de esto en la alta comedia ni en el drama contemporáneo. Trátase en ellos del mundo que nos rodea; las ideas y afectos cuya oposición presenciamos son los mismos que sentimos en nosotros ó á nuestro alrededor, y el lenguaje no es otro que el que palpita diariamente en nuestros labios, presentado, con arte, en condensación característica. Por tal modo se establece entre la escena y los espectadores un acuerdo simpático, una relación íntima, engendradora de ricos y secretos deleites. Además, sin faltar el gran aliciente de la pasión arrebatada y el sentimiento encendido, hay en la comedia de carácter un no sé qué de culto, brillante y aristocrático, que es difícil hallar en otras especies dramáticas.

Ahora bien, en la alta comedia, dudo mucho que tenga rival, en la España de este siglo, Adelardo López de Ayala, una de cuyas mejores obras, *El Tanto por ciento,* hemos tenido ocasión de admirar anteanoche, desempeñada por la compañía de Rafael Calvo.

López de Ayala es uno de los escasísimos artistas en quienes, merced á sus grandes facultades, la intención moral, manifiesta en sus creaciones, no daña casi á la belleza artística. He sido y soy decidido sustentador del *arte por la belleza.* Creo que el arte tiene su fin dentro de sí mismo, y que no necesita andar á caza de mendrugos científicos ni filosóficos; creo asimismo que el simple resplandor de la hermosura alza y dignifica in-

mensamente más el espíritu que todos los sermones de moral, todas las disquisiciones científicas y todos los *documentos humanos* ingertos en el árbol de la belleza, con que sólo se consigue desteñirla, encadenarla y menoscabar su mejor timbre, ese misterioso poder con que nos embarga y lleva tras sí, sin espolearnos con ningún estímulo de utilidad. Con efecto, ¿cómo podrá negarse que el arte, al servicio de la filosofía, supone la disociación de la *idea* y la *forma* en el acto creador, las cuales deben brotar á un mismo tiempo de la mente del poeta? ¿Cómo desconocer que la preocupación de un fin moral como que empaña y ofusca la limpidez de la concepción artística? ¿No será ésta mucho más perfecta y lúcida cuando sólo se atienda á la realización de la hermosura? Pero si esto es así, no ha de negarse tampoco que de una acción bien dispuesta puede desprenderse, virtualmente, en algunos casos, una saludable enseñanza; mas esta enseñanza ha de nacer de suyo, y ha de sacarla el espectador por sí mismo, sin que las ideas del autor se manifiesten, á modo de lección disciplinaria, por boca de ningún personaje. Los pensamientos filosóficos y trascendentales deben ser á las obras artísticas lo que los nutritivos jugos de la tierra para las plantas: han de venir de muy hondo, y en silencio, y por ocultos caminos, sin que se echen de ver en los pétalos, ni en las hojas, ni en el aroma de las hermosas flores que ellos mismos engendran. ¿Sucede esto en las obras de López de Ayala? No completamente. La enseñanza moral nace en ellas con naturalidad de una trama admirablemente concebida y dispuesta; pero el autor no puede contenerse, y acaba por poner aquélla en boca del más simpático de sus personajes. Esto im-

porta, en mi opinión, hablando con todo rigor artístico, un defecto; pero este defecto está atenuado por el extraordinario talento del poeta, por manera que la antiestética moraleja es rápidamente arrebatada por el raudal de hermosura que el autor generosamente derrama.

Tres son las obras maestras de Ayala: *Consuelo, El Tejado de vidrio, El Tanto por ciento*. Si la primera aventaja á las demás por sus delicadas tintas y por el carácter de Consuelo, magistralmente trazado; si ofrece la segunda una trama ingeniosísima, la última es notable por la belleza de la concepción, por la habilidad de los recursos dramáticos, por la intensidad de los afectos, por la fuerza de las expresiones, por el vigor de la inspiración, en fin. No dudo en afirmar que esta pieza es una de las mejores, en su género, de todo el teatro contemporáneo.

Las obras artísticas son verdaderamente tales cuando su poesía no reside tan sólo en los accidentes, en lo exterior, cuando el *motivo* que les da sér es esencialmente poético. ¿Y qué concepción más sencilla y poética que la contraposición del amor de la Condesa y Pablo, en medio del sordo rumor de avaricia que por todas partes los circunda y acecha? Ello se me figura algo así como ciertas limpias y frescas melodías que se elevan sonrientes y tranquilas de entre tormentas orquestales, y que avasalladas y como devoradas por éstas algunos instantes, cobran al fin mayor brío y se derraman espléndidas por toda la masa instrumental.

En el primer acto, que contiene una sencilla y hábil exposición, empéñase ya la acción con viveza y energía, y el carácter de Roberto (interpretado con la mayor

naturalidad y soltura por el señor Jiménez, quien cada día afirma más su reputación escénica entre nosotros y muéstrase ya en todo su alcance y significado. En el acto segundo, de perfección admirable, la acción llega á su mayor intensidad; y cuando á causa del testimonio de inocencia ofrecido para ante Pablo á la Condesa por Petra y su esposo, y los demás personajes comprometidos en el negocio de la dehesa, parece que toca á un término feliz, el autor, valiéndose de un habilísimo recurso, vuelve á enredar la intriga, y los buenos sentimientos próximos á manifestarse en aquellos sórdidos comerciantes tornan á sepultarse en la escoria del vil interés, nuevamente estimulado. Esta rápida transición de la escena en que la Condesa desesperada va á vindicarse en presencia de su amante, á la siguiente, en que Roberto entra arrojando con su mercantilismo un manto de hielo sobre todo arranque generoso, es verdaderamente magistral. La sensación que en el espectador produce es inesperada, y la tensión de espíritu en que se hallaba queda un instante mitigada, para renacer con más fuerza en la escena inmediata, que es hermosísima.

Cuando Pablo se cree engañado por la Condesa, descarga sobre la inocente acusada frases aceradas, sangrientas, mezcla turbulenta de cólera y desprecio:

CONDESA ¡Eh!... Basta... No se dilate...
PABLO ¡No! que al fin quiere la suerte
Que el engaño se despierte
Y la traición se delate!
CONDESA ¡Qué engaño!...
PABLO Yo empobrecí
Y usted me olvidó, señora.
CONDESA ¡Ah!

PABLO — Y ahora vuelve, y ahora
Usted no es digna de mí!

. . . . . .

CONDESA — Por Dios, Pablo, no consientas
En la ruindad de esos seres,
Fiscales de las mujeres,
Rebuscadores de afrentas:
Que piensan en su maldad,
Cuando nuestra vida exprimen,
Que hasta encontrar algún crimen
No han hallado la verdad.

. . . . . .

PABLO — ...¡ Me ofreces tu mano!
Y todo se queda en calma
Cuando mi esposa te llames.
¡ Si piensan estas infames
Que ya no hay amor, no hay alma!

En toda esta escena, intensamente dolorosa, Rafael Calvo se mostró rico de inspiración y sentimiento. La ira y el desprecio le embargaban, y descargaba rayos en vez de palabras sobre la cabeza de la acusada.

Por su parte la señora Contreras dijo bien la escena en que pretendiendo sacar de los circunstantes su testimonio de inocencia, éstos permanecen mudos, sellado el labio con el amor del oro. Y manifestó verdadero sentimiento de la situación cuando, dejando de lado la súplica, advierte que está pidiendo lo que nadie le puede quitar, en aquellos hermosísimos versos:

¿ Y pensáis que estos agravios
Me envilecen? ¡ Qué sandez!
¡ Qué!... ¡ La virtud, la honradez
Dependen de infames labios!

¡Soy honrada! y aunque vea
El orbe lo que sucede,
El orbe entero no puede
Hacer que yo no lo sea!
¡Si yo me debo quejar
Á mí misma, á mí que vengo
Á pedirles lo que tengo,
Lo que ellos no pueden dar!
¡Mi honra! ¿quién os la pide,
Si siempre me ha acompañado?
¡La debo á Dios, que me ha dado
El alma donde reside!

El Tanto por ciento, tan admirable por sus cualidades fundamentales, no lo es menos por sus primores externos: tiene gran riqueza y naturalidad de formas, un diálogo vivo y bien sostenido y una versificación fácil y esmerada á la vez. Estas condiciones le son comunes con las demás comedias de Ayala.

Si en tan perfecta estructura fuera permitido señalar algún ligero defecto, yo diría, no sin temor de equivocarme, que no es tal vez verosímil el que un hombre tan *ducho* (según su propia expresión) como Roberto, se empeñe en comprar, y compre al fin, la parte que en el negocio de la dehesa tenían los personajes á que antes me he referido. Era evidente que siendo la esperanza del lucro lo que les impedía proclamar la inocencia de la Condesa, una vez que aquélla hubiera desaparecido, bien podían hacerlo eficazmente, lo que no convenía, por cierto, al astuto comerciante, hasta el momento mismo de celebrarse su boda con Isabel. Podían también, como en efecto sucede, descubrir á ésta el asunto de la dehesa de Pablo, y poniendo en descubierto los

manejos de Roberto, frustrar su casamiento, aun en el supuesto de que la Condesa lo hubiese aceptado sinceramente. Puede, no obstante, observarse, que el exceso de avaricia era motivo suficiente para ofuscarle, y él contaba, además, con que la Condesa, interesada, según suponía, en su fortuna, no retrocedería por ningún motivo.

Como quiera, siempre resultará esta pieza un modelo de comedia social contemporánea. Sin dejar de estar arrancada de entrañas españolas; sin carecer del tinte de la época y del país en que fué escrita (condición ineludible de toda buena obra artística), posee un interés general, en razón de que ciertos fenómenos sociales tienen en la mayor parte de las naciones civilizadas contemporáneas marcadas semejanzas. ¡Lástima grande que hoy que la novela española entra con Pereda, Galdós, Valera, Pardo Bazán, Alarcón y Palacio Valdés por tan firme y despejado sendero, el teatro español parezca empeñado en volver atrás, echándose en brazos, ora del socialismo de *Los Miserables,* ora en los de un romanticismo trasnochado, y casi siempre en los de un epiléptico efectismo! ¡Lástima grande que por ahí la empujen y precipiten ingenios de tanto lustre y valía, robando lauros á la frente de su patria y á su propia frente!

« EL ALCALDE DE ZALAMEA »

Notables vicisitudes ha experimentado la crítica calderoniana. Los titulados clásicos del siglo pasado y comienzos del presente pretendieron juzgar á Calderón con arreglo á cánones mal derivados del teatro antiguo, de aplicación imposible al moderno, y por otra parte, puramente externos. Para ello contaban por los dedos las infracciones á las decantadas y falsas unidades, y las faltas de historia y geografía, que en los dramas ideales de Calderón son meramente convencionales, como en muchos pasajes de Shakspeare. La revolución romántica, que tan impetuosamente dió al traste con tanto precepto ridículo, con tantas preocupaciones añejas, con tantas estrechas miras, reaccionó también contra ese mezquino juicio, y levantó el nombre de Calderón á las nubes. Como esta revolución tomó en Alemania, que fué su cuna, un tinte religioso y católico, halló en Calderón, el poeta católico por excelencia, la más espléndida bandera que pudiera desear, y de ahí que Guillermo Schlégel, el crítico que tan profundamente estudió el teatro antiguo y el de Shakspeare, acabase por colocar á Calderón por encima de todos. Esta reacción, no cabe negarlo, fué, como todas, extremada. Hoy la crítica, vuelta á un estado de equilibrio é imparcialidad que antes no tenía, reconociendo en Calderón un genio de primer

orden, de extraordinaria intensidad y vuelo, reconoce también que si por la grandeza de las concepciones merece el primer puesto en absoluto, en la ejecución no es posible, en general, tributarle esa misma alabanza. Y como la ejecución, en lo que no es una mera exterioridad, es de tan elevada importancia en las obras artísticas, la crítica serena y razonada no puede poner en absoluto á Calderón sobre todos los dramaturgos del mundo. No hay necesidad de tanto. Gloria inmensa es para este príncipe de la escena española, el poder ser llamado, en cuanto al conjunto, uno de los mayores, y en cuanto á la potencia de concepción dramática, el mayor.

Pero la crítica moderna, si bien mucho más amplia y sólida que la antigua, no está libre de pasión ni de extravío, y así Calderón es blanco hoy todavía del espíritu anti-religioso de la época, encarnado en algunas valientes y altas personalidades.

Carducci, espíritu audaz y vigoroso, escritor pagano y clásico en el verdadero sentido de la palabra, encarnación violenta y rabiosa del espíritu anti-religioso, no menos ilustre crítico que artífice de poesía, al juzgar á Calderón, casi parece no ver en él al poeta, sino al católico; no al intérprete y representante de una gran nación, próxima á derrumbarse, pero todavía soberana y potente, y como tal estupendo, sino al órgano del absolutismo y la hoguera. Extraviado por la pasión, por su odio al Nazareno, olvida, pues, la buena crítica, que manda juzgar á cada uno según el medio en que vive, y llega en su obcecación hasta afirmar que el célebre monólogo final de Segismundo, en *La Vida es sueño,* síntesis poderosa y profunda del escepticismo

humano de todos los tiempos (desde Salomón, que rodeado de riquezas y placeres exclamaba: *vanitas vanitatum et omnia vanitas),* es sólo un consuelo que el poeta, sintiendo próxima la ruina de su patria, le propina antes de que baje á la tumba, á fin de que, juzgando un mero sueño la vida, fuese á dormir resignada y tranquila el sueño de la muerte. Esto es pequeño, é indigno del criterio del fuerte escritor italiano.

He dicho que Calderón no suele ser tan perfecto en la ejecución de sus dramas como es grande en sus concepciones; pero como para darnos una prueba de que cuando quería alcanzaba á ser perfecto, y aun perfectísimo, en la ejecución misma, nos ha dejado *El Alcalde de Zalamea*, cuyo primer esbozo pertenece á Lope de Vega.

En esta obra incomparable, en que la crítica no tiene nada que hacer, sino es exponer sus bellezas, el interés que en la curiosidad despierta el enredo y la intriga de otros dramas calderonianos, no ha usurpado el puesto al legítimo placer estético que ha de buscarse en el drama. Toda la acción se desenvuelve con sobriedad y sencillez; nada falta, nada está de más. Los caracteres, punto en que Calderón, como casi todos los grandes dramaturgos españoles, se detiene con poco esmero y escasa fuerza analítica, son en el drama de que trato admirables, maravillosos, dignos de Shakspeare. Nada más humano, más español y más individual á un mismo tiempo que el carácter de Pedro Crespo. Hay en él una mezcla de altivez y respeto, de energía y templanza, de severidad y ternura, de honor incorruptible y villanesca socarronería, que asombran y maravillan. Este carácter, como toda la obra, es un dechado de arte

realista, acabado y grande. ¡Y esto en el más idealista de los poetas!

Otro carácter no menos notable y bien dibujado que el primero, es el de don Lope de Figueroa. Hé aquí cómo se expresa á su respecto el crítico francés Viel-Castel:

«Hállase toda la valiente originalidad de Calderón en el modo de concebir el papel de don Lope de Figueroa. Tenía que pintar un personaje histórico: don Lope era uno de los más ilustres caudillos de aquellas tropas que en el siglo XVI pusieron tan alta la gloria de las armas españolas. Ignoramos si Calderon ha sacado de la tradición los rasgos que ha prestado á don Lope; pero nos le muestra tan animado y vivo, que no puede uno resolverse á mirarle como pura ficción poética. El afecto y temor unidos que inspira á sus soldados; sus preocupaciones militares, mezcladas con tanta rectitud, bondad y grandeza; su urbanidad noble y fina, que vence, sin poder contenerlos del todo, los arranques de impaciencia brusca á que sus achaques le llevan: este es ciertamente el ideal del antiguo guerrero: no conocemos en el teatro carácter más acabado ni mejor sostenido.»

Pero en este drama no sólo los caracteres principales son dignos de admiración, sino hasta los de segundo y tercer orden. Todos son de una realidad palpitante. El capitán don Alvaro es una viva encarnación, por contraste con Figueroa, del soldado, no por sed de gloria, sino por sed de aventuras. Fiado en sus fueros militares, no retrocede ante ninguna tropelía, y llega á ser, según la enérgica expresión de don Lope, *bandido con uniforme*. Este tipo, muy propio del tiempo en que la acción se desenvuelve, es todavía y será por mucho

tiempo, sobre todo en época de guerra, de una verdad indiscutible.

Digno de mención es también el carácter de don Mendo, hidalgo arruinado, tan orgulloso de sus pergaminos, como vacío de bolsillo y de estómago. Este personaje, también de una gran verdad, forma magnífico contraste con el Alcalde, así como don Lope con don Alvaro, y completa admirablemente el cuadro; pero después del primer acto, huelga evidentemente en la trama, y por eso, sin duda, López de Ayala le ha omitido en su excelente refundición.

Entre tantas perfecciones, dos escenas notaré especialmente hermosas en este drama.

Es una la última del acto segundo, en la que Pedro Crespo, su hija Isabel y su sobrina Inés, después de la tierna despedida de Juan, se quedan contemplando desde la ventana, al amanecer, tristes y melancólicos, la senda blanca de nieve por donde éste acaba de marcharse para sentar plaza de soldado. Es este un cuadro íntimo de hogar, tan verdadero, conmovedor y sencillo, que hace asomar las lágrimas á los ojos. Tal escena es de una simplicidad homérica, porque el romántico Calderón se transforma, en este drama, en un poeta realista y clásico. En presencia de ella, siéntese más repugnancia que nunca por esos dramas de efectismo y bambolla, que con todas sus retorsiones, no alcanzan jamás á producir, ni con mucho, una emoción verdadera y profunda. Esa es la cima del arte.

La otra escena es aquella en que Crespo, recién nombrado Alcalde, pone á un lado su vara, y suplica á don Alvaro, de rodillas, que restaure, casándose con Isabel, el honor que le ha mancillado. Para esto le ofrece entregarle

su hacienda toda, y hasta venderse él y su hijo como esclavos para aumentar el dote. La súplica tiernísima del anciano á quien le ha ajado, y á quien puede perder para siempre, toca en lo sublime. Pero don Alvaro contesta negándose con insolencia, y entonces el suplicante humilde se torna en juez implacable, y la justicia, admirablemente hermanada con la venganza personal, se cumple rigorosamente. Nada hay que añadir á la exposición de tan magistrales escenas.

Debe también notarse, por cuanto contribuye á dar riqueza humana al carácter del Alcalde, la escena en que éste manda poner preso á su propio hijo. Cualquier autor efectista, ó menos conocedor del corazón humano, habría aprovechado la ocasión para hacer que su héroe ostentase toda la firmeza incontrastable de su integridad. Calderón, por lo contrario, la aprovecha audazmente para mostrarnos á Crespo más hombre y más real que nunca. Por eso, cuando le observan á éste que es demasiado rigor el prender á Juan, exclama alto:

> Y aun á mi padre también
> Con tal rigor le tratara;

pero luego añade para sí socarronamente:

> Aquesto es asegurar
> Su vida, y han de pensar
> Que es la justicia más rara
> Del mundo.....
> . . . . . .
> Yo le hallaré la disculpa.

Este drama, como se ve, es de todo en todo realista. Pero ¡qué realismo tan acendrado y tan grande! El honor no es, como en otros dramas del mismo Calderón,

convencional y mal entendido, ni lo sustenta un caballero; sino legítimo y mantenido incólume por un villano. D'Esmenard, traductor francés de *El Alcalde de Zalamea*, dice con este motivo: «Fué valor el poner en escena un hidalguillo para cubrirle de ridículo, y un oficial para entregarle á la justicia civil, despojándole del privilegio de ser juzgado por los tribunales militares: esto era atacar á la vez á la nobleza y al ejército, que en todos los países monárquicos forman dos clases temibles.»

Esta obra demuestra también cuán grande es el error de los que piensan todavía que los fueros municipales de España perecieron en Villalar con Padilla, aplastados por el cetro de la casa de Austria. El espíritu municipal se conservó en España con vigor. Felipe II (bajo cuyo reinado pasa la acción) no quebrantó en lo esencial los fueros de Aragón, y los de Cataluña y Valencia conservaron toda su extensión y fuerza hasta el advenimiento de la casa de Borbón, que aniquilando los fueros tradicionales, introdujo el sistema centralista francés. Esto es ya de notoriedad histórica. Prueba, además, este drama, que el espíritu monárquico no consistía, en España, en esa adoración al esplendor de la corte, como sucedía en Francia en tiempo de Luis XIV, sino en el espíritu religioso, que miraba, y con razón, á la casa de Austria, como á la más potente y decidida sostenedora del ideal católico. No había, pues, ni sombra de servilismo en el entusiasmo español por la monarquía, y los límites de este entusiasmo los indica Calderón, por medio de Crespo, en estos cuatro versos, cifra y compendio del alma española de aquellos tiempos:

Al Rey la hacienda y la vida
Se ha de dar; pero el honor
Es patrimonio del alma,
Y el alma sólo es de Dios.

He dicho que este es un drama realista y clásico. Con efecto, en él no hay rastros de ese convencionalismo de Calderón, no falta suya, sino consecuencia inevitable de ser el gran intérprete de una civilización en cierto modo convencional y amanerada, cual era la de España entonces. Y permítaseme una observación que justifica plenamente mis doctrinas literarias. Calderón, sin nada que le ligase con la antigüedad; representante de una civilización que nada tenía de común con la antigua; monarca de un teatro absolutamente indígena y original, llega en su creación más perfecta á hacer un drama clásico en el verdadero sentido de la palabra; llega á escribir como lo hubiera hecho un gran dramaturgo griego, si en su tiempo y en España hubiese nacido; es decir, alcanza el ideal de serenidad, verdad y sencillez que es el mayor timbre de la literatura helénica. Esto significa que por cualquier senda que se camine, al llegar á la perfección, se llega al clasicismo legítimo. De aquí esa solidez que se advierte en todo el drama, y esa lozanía perenne de que se nos muestra revestido. A esta solidez contribuye muy principalmente la base sobre que la obra se sustenta. ¿Cuál es ella? ¿Socialista, revolucionaria, delirante acaso? No; la base consiste en el honor, sentimiento noble, moral, eternamente humano, modificado luego por el carácter español y por el individual de Crespo. Y este es también, según observa Stapfer, el secreto de esa solidez envidiable del arte antiguo. "Shakspeare, dice este excelente crítico francés, hace uso de un término sumamente

curioso para designar todo lo hueco y falso, lo que sólo tiene una vana apariencia; *modern,* dice algunas veces, en ocasiones que nosotros diríamos vacío ó jactancioso. ¡ Indirecto, pero expresivo homenaje tributado á la sólida hermosura de lo antiguo! »

El único lunar que puede hallarse en el *Alcalde de Zalamea* es el lenguaje empleado por Inés en la dramática escena del bosque, harto impropio de tan terrible situación. Y no porque Calderón deje de poner en boca de ella, en el relato de su deshonra, expresiones sencillas, eficaces y oportunas, como cuando Inés no se atreve á desatar á Crespo,

> Porque si una vez te miras
> Con manos y sin honor.
> Me darán muerte tus iras;

y aquellas otras en que dice

> Que ya no pedía al cielo
> Socorro, sino justicia;

sino porque en seguida paga tributo al mal gusto de su tiempo, perdiéndose en encarecimientos pomposos que nada añaden á tan concisas y enérgicas expresiones. Este lunar ha desaparecido en la refundición, que es excelente (para que no haya regla sin excepción), si bien llega hasta añadir alguna escena que, aunque de sabor calderoniano, no se halla en el original. Esto es, en mi concepto, ultrapasar los límites en que debe encerrarse un refundidor respetuoso.

La representación de *El Alcalde de Zalamea* ha sido digna de tan grande obra. Rafael Calvo ha sabido hacer ver, en el carácter de Crespo, desde sus arranques más

enérgicos hasta sus más delicados matices. El eminente actor español se ha mostrado á la altura de su talento y de su merecida fama. En la escena de los «respetos» estuvo felicísimo. Reciba mis más entusiastas aplausos. El señor Jiménez hizo un don Lope irreprochable.

La representación de *El Alcalde de Zalamea* dejará recuerdo indeleble en las personas de buen gusto que á ella han asistido. En presencia de obra tan magnífica y perfecta no hay sino abandonar el escalpelo de la crítica para arrojar coronas á la memoria del poeta inmortal.

«CID RODRIGO DE VIVAR»

Crónicas y leyendas están de acuerdo en que habiendo el Cid muerto al conde Gómez de Gormaz, en venganza de la injuria hecha por éste á Diego Láinez, se casó luego con la hija del conde, Jimena Gómez, por haberlo ella así exigido del rey D. Fernando. Así se lee en la *Crónica rimada* del Cid, y, con alguna variante, en el romancero del Cid, muchos de cuyos romances se encuentran originariamente en aquélla, en forma harto más rústica. Así se lee también en Mariana. Estos datos, y el carácter del Cid, que se refleja en su romancero, fué lo único que pudo aprovechar Guillén de Castro en sus *Mocedades del Cid*, obra admirable, no obstante su desarreglo, llena de viril y robusta poesía, en la que por primera vez se empleaba en el teatro tan magnífico asunto. Aprovechó también Guillén de Castro algunos romances, que introdujo en su obra, en lo cual obró acertadamente, pues logró dar á su asunto mayor frescura y colorido. Pero lo que pertenece por completo al dramaturgo español (además de la disposición y ejecución del asunto) es el carácter de Jimena. Este es su mayor título de gloria. El romancero del Cid, fuera del rasgo antes citado (y que no sé si la favorece mucho), no nos presenta á Jimena sino después de su desposorio con Rodrigo de Vivar. El aspecto por el cual Guillén de

Castro la pinta, desenvolviendo su carácter, es, pues, una creación tan original como admirable.

Corneille, que imitó este drama, introduciendo así en Francia definitivamente la tragedia, como introdujo la comedia por medio de *Le Menteur* (imitación, no por cierto mejorada, de *La Verdad sospechosa),* nada pudo añadir á este carácter, que es en su *Cid* un simple traslado del original español. Cuanto hay de fundamentalmente bello en la obra de Corneille, existía ya en el drama imitado. Así lo reconoce Voltaire, y así lo reconoció Corneille mismo al tratar de explicar el triunfo portentoso que *El Cid* obtuvo en Francia. Dice:

...«Me atrevo á afirmar que este feliz poema no ha obtenido un buen éxito tan extraordinario sino porque en él se ven las dos condiciones capitales que este gran maestro (Aristóteles) exige á las excelentes tragedias... La primera es que el que sufre y es perseguido no sea del todo malvado, ni virtuoso del todo; sino un hombre más virtuoso que malvado, quien por algún rasgo de debilidad humana, que no sea un crimen, da en una desgracia que no merece; la otra, que la persecución y el peligro no provengan de un enemigo, ni de un indiferente, sino de una persona que debe amar al que padece y ser amada de él. Hé aquí, hablando francamente, la verdadera y sola causa de todo el buen éxito de *El Cid,* al cual no es posible negarle esas condiciones sin cegarse uno mismo para ser con él injusto.»

Y bien, estos dos fundamentos en que se basan las excelencias de *El Cid,* se hallan exactamente en *Las Mocedades*. Pero si Corneille toma lo fundamental de su obra del drama citado, no es menos despreocupado para imitar la disposición de las escenas ni para traducir

algunas casi *ad pedem literæ*. ¿Qué es, pues, lo que pertenece á Corneille en *El Cid*? Nada más que una mayor regularidad, un sello oratorio en el estilo, y una variante en el desenlace. Pero si ha ganado en algo la obra del gran dramaturgo francés, no puede dudarse de que ha sido sacrificando la viveza, frescura y colorido que rebosan en el original. En la tragedia francesa vemos la belleza interior del alma del Cid; pero en el drama español se nos muestra más rico de atributos externos, le vemos más vivo y patente, más *determinado* por las condiciones de nacionalidad y de época, y más conforme, por lo tanto, con la idea que á su respecto nos hemos forjado: en una palabra, más legendario y más poético. Señálese en *El Cid* una pintura tan viva y sintética de Rodrigo como esta de *Las Mocedades*:

DOÑA URRACA

Será un bravo caballero,
Galán, bizarro y valiente.

JIMENA

Luce en él gallardamente
Entre lo hermoso lo fiero.

DOÑA URRACA

¡Con qué brío, qué pujanza,
Gala, esfuerzo y maravilla,
Afianzándose en la silla
Rompió en el aire una lanza!

Respecto del desenlace en ambos dramas, sucede algo curioso. Dice Corneille que habiéndole parecido repugnante (á pesar de ser tradicional) el que Jimena con-

sienta sin reserva en casarse con el Cid, como pasa en *Las Mocedades,* ideó uno más decoroso, haciendo que Jimena aceptase para más adelante el matrimonio. Siendo posible que sobreviniera algún obstáculo en el largo tiempo que había de transcurrir, su aceptación parece más decorosa, y concuerda mejor con las persecuciones, que en cumplimiento de su honor y desagravio de la memoria de su padre, había emprendido contra su adorado Rodrigo. Habilidad hubo en esto, por cierto, y tal final es muy superior al indecoroso de Diamante; pero queda, á pesar de todo, muy por debajo del de Guillén de Castro. Con efecto, mucho más digno y verosímil es que Jimena acepte el ser esposa del Cid, á los tres años de la muerte de su padre (tiempo que dura la acción en el original español), y después de verle ilustrado con mil hazañas diversas, que no su aceptación á plazo, á las veinticuatro horas de haber Rodrigo dado muerte al conde don Gómez. Esto último es absurdo é inaceptable, dado el gran carácter de Jimena; pero la culpa aquí, más que de Corneille, es de la unidad de tiempo, cuya observancia, en este como en muchos otros casos, conduce á lo absurdo.

En este siglo, dos autores españoles han vuelto á poner al Cid en escena: Hartzenbusch y Fernández y González. El primero toma como nudo de su trama la Jura de Santa Gadea (que es su título), y desechando lo aceptado por crónicas y leyendas, liga á aquel hecho memorable los amores del Cid con Jimena *Díaz,* que nada tiene que ver con Jimena Gómez, cuyo padre pereció á manos del Cid. Esto es lo rigorosamente histórico, según puede verse en la *Historia del Cid,* por el Padre Risco. « El matrimonio de Rodrigo Díaz, dice este autor,

con doña Jimena Gómez, no es otra cosa que una de las muchas patrañas que se han adoptado en nuestras crónicas contra la autoridad de los monumentos más auténticos, que sólo dan á Rodrigo por mujer á doña Jimena Díaz. »

En cuanto á Fernández y González, es el autor del drama *Cid Rodrigo de Vivar,* recientemente puesto en escena por la compañía de Rafael Calvo. De él me cumple decir algunas palabras.

Sé de muchas personas que al sólo nombre de Fernández y González se han sentido escandalizadas. No podían comprender cómo Calvo se atrevía á poner en escena una obra de autor tan justamente desprestigiado. Sólo la ceguedad ó la ligereza de juicio han podido ocasionar tales espasmos. Nadie podrá negar con justicia á Fernández y González grande y extraordinario talento. Sus primeras obras fueron la más hermosa promesa de una gran gloria literaria. Manifestaba imaginación poderosísima, fantasía capaz de grandes concepciones. Por desgracia, tan feliz promesa no llegó á cumplirse. El extravío de esa misma imaginación, por una parte, y por otra la necesidad, que le obligó á descender á la novela por entregas, ahogaron cuanto bueno había en él, prostituyeron su ingenio, y en vez de ascender á la cima del arte, se despeñó en el precipicio de las más grotescas y detestables imitaciones de Dumas, padre. Pero porque tal haya sucedido ¿se han de desconocer y negar á libro cerrado los aciertos de su primera época? Contra tamaña injusticia bastará presentar el drama que es ocasión de estas líneas, *Cid Rodrigo de Vivar.* Veamos cómo ha tratado este malogrado poeta el asunto creado por Guillén de Castro é imitado por Corneille.

Desde luego advertimos notable diferencia en el carácter de Jimena. En el original español y en la imitación francesa este personaje es víctima de una lucha sin tregua entre su amor por Rodrigo, que se mantiene potente aun después de la muerte de su padre, y el deber en que juzga hallarse de vengarla, pidiendo al rey, incansablemente, justicia contra el matador. Cuando se encuentra con éste, su amor se desborda y no tiene reparo en confesárselo, sin renunciar por eso á una venganza que estima necesaria hasta para hacerse digna del amor de Rodrigo. Del mismo modo, el Cid había muerto al conde en la persuasión de que, de no hacerlo, su afrenta no vengada le haría indigno del amor de Jimena. La ingenuidad de ésta llega hasta confesar al Cid, que si bien le perseguirá sin tregua, no desea obtener resultado alguno en su persecución. Esto da lugar á una lucha sorda y tenaz en el alma de Jimena, llena de peripecias, en la que el amor acaba por sobreponerse y triunfar.

No es este el carácter de la lucha que sostiene la Jimena de Fernández y González. Ella persigue á Rodrigo, más que por satisfacción de su honra, por anhelo real de venganza, contradicho y combatido por su amor, no menos poderoso. Por esto se guarda bien de confesar á Rodrigo un cariño de que se avergüenza, y que desearía desterrar de su corazón; y, al revés de lo que pasa á la Jimena primitiva, si en ausencia del Cid siente la voz del amor, su vista la exaspera, y hace resonar más poderoso el grito de la venganza. En la Jimena de Guillén de Castro, la lucha se traba, pues, entre una pasión y un deber; en la de Fernández y González se empeña entre dos pasiones (aunque el final sea uno mismo: el triunfo del amor). En la primera hay más grandeza moral, en

la segunda un ímpetu más bravío. En aquélla hay más detenimiento analítico, en ésta más vigor sintético. La antigua despierta más simpatía y es más profunda; la moderna conmueve más y es más dramática. Puesto á decidirme por una ú otra, daría mi preferencia á la primera, pero sin negar por ello mi admiración á la última.

Ni Guillén de Castro ni Corneille pusieron ante los ojos del espectador el desafío del Cid con el conde Gormaz. En el sentir del segundo, esto hubiera sido menoscabar la simpatía que debe el Cid inspirar, infundiendo á la vez compasión hacia el ofensor de su padre. Fernández y González se ha atrevido á hacerlo, sin embargo, y ha salido airoso de la prueba. La escena del duelo delante de los secuaces de ambos contendientes; la muerte del conde; la desesperación de Jimena, que en ese momento acude, y la maldición tremenda que, cegada por el dolor y la cólera, lanza sobre su adorado Rodrigo; son otros tantos incidentes dramáticos, y de seguro efecto.

El autor moderno ha querido salvar la repugnancia del desenlace á que se refiere Corneille, haciendo que el conde, en previsión de su muerte, deje escrita una orden para que Jimena acepte la mano del Cid, si éste la solicita. Esto salva, en efecto, lo repugnante del matrimonio; pero por medio de un recurso externo y de convención, y á costa del carácter del conde, que resulta así un tanto débil y decaído.

La pieza está, en general, dignamente presentada, y llena de antiguo sabor caballeresco. El carácter del Cid, vigorosamente acentuado, sin imitaciones serviles, sobrepasa en ocasiones al de sus antecesores. Los romances antiguos que pone en su boca (como con otros hizo

Guillén de Castro) son una prueba de feliz instinto, pues contribuyen en gran manera á dar al héroe su verdadero colorido. Nada daña esto á la originalidad posible en esta clase de asuntos. Abundan las expresiones brillantes y los versos magníficos, siendo, sobre todos, de notar los que dice el Cid, al relatar sus victorias:

Y una vez sobre la silla,
Se iba ensanchando Castilla
Delante de mi caballo.

« EL GRAN GALEOTO »

A la clase de temas gastados pertenecen los dramas de Echegaray. La plebe literaria, los críticos-roedores, los verdaderos críticos, todos han dado ya su fallo á su respecto. Es casi imposible, por lo tanto, decir algo nuevo, ni en són de alabanza, ni en són de vituperio. Para la primera, Echegaray es un coloso, y cuanto sale de su pluma, una maravilla. Los segundos se contentan con morderle los talones. Los últimos han puesto las cosas en su punto, reconociendo su indisputable talento, pero señalando, á la vez, sus grandes extravíos.

Para mí, Revilla tiene razón: Echegaray es una gran fantasía divorciada de la realidad. En esta definición puede hallarse la razón de sus aciertos y de sus desbarros; de ese poder que deslumbra, de esa fuerza que sacude, y de esa falsedad y violencia que estragan todos, ó casi todos sus dramas. Sea deficiencia ingénita, sea falta de observación de la realidad, debida á la índole de sus estudios favoritos, el hecho es que Echegaray necesita, para desplegar sus fuerzas, sacar violentamente el arte de la verdad, y llevarlo á un mundo caprichoso y convencional, pero en el cual sabe mostrarnos, á veces, apariencias esplendorosas. Concebida una idea dramática, la desarrolla, anuda y desata con arreglo á una ley inflexible sugerida por su poder de

abstracción, sin tener en cuenta las mil y mil modificaciones y desviaciones que la naturaleza, infinitamente varia y caprichosa, le haría experimentar, aun en el supuesto de que dicha idea fuese en principio exacta. El arte de Echegaray es un arte rígido en su esencia, y como nada hay menos rígido que la naturaleza humana, el arte de Echegaray viene á ser fundamentalmente falso. Aceptada esta falsedad por el espectador (cosa que él consigue hasta de sus enemigos, merced al ímpetu con que se desvía, sin dar lugar á la reflexión), ya no es posible negarse al prestigio de su talento, al brillo, á la magia de sus situaciones, á la intensidad de su lenguaje. Si consigue arrancarnos de la verdad, nos arroja con mano potente en la vorágine del delirio, y una vez en ella, á su antojo nos estremece y sacude.

Pero si, en la esfera de lo falso, no puede negársele este poder extraordinario, tampoco es posible disimular los grandes defectos que aun en ella le acompañan. Hay en sus obras un romanticismo fuera de sazón, un abuso grande de lo terrorífico y espasmódico; los recursos de que se vale son muchas veces grotescos, de *brocha gorda;* no tiene flexibilidad, gracia, finura, delicadeza artística, y lo que es peor, ignora el secreto de conmover interiormente el espíritu con suavidad y dulzura.

Su forma externa carece de fluidez, facilidad y limpieza. Su versificación es áspera y escabrosa; su estilo rígido, aunque de mucho relieve. Suele también poner en boca de sus personajes tiradas bombásticas, hinchadas, de falsa retórica, á las que malamente se da el nombre de *lirismo.* En vez de pintar la naturaleza, la violenta para su uso particular, y lejos de poseer ese dón de observación fina y penetrante que su difícil arte requiere, sus obras no

son casi nunca más que la manifestación, en forma dramática, de sus creencias y opiniones personales. En una palabra, no es un poeta dramático de raza, pues carece de su sello artístico y de sus cualidades esenciales. Es, más bien, un brillante advenedizo en los dominios del arte.

Una de sus mejores obras es *El Gran Galeoto*. Otras presentan quizá tales ó cuales escenas superiores á cualquiera de las de aquélla; mas casi ninguna le alcanza en su conjunto. Yo sólo le antepongo *Ó locura ó santidad*. Una de las cosas que hacen más aceptable y simpática la de que ahora trato, es la idea en que se basa, á todas luces verdadera. La idea de la culpa, como dice Teodora, sugerida por la murmuración y la calumnia, mancha por sí sola, y puede llegar, en determinadas circunstancias, á engendrar su realidad correspondiente. Hay aquí una exacta observación psicológica. Echegaray ha dramatizado esta idea con fuerza y brillo extraordinarios; pero, como siempre, no ha podido hallar ese brillo y esa fuerza sino sacando aquélla de quicio y llevándola á conclusiones violentas y exageradas. Puesto que la idea es exacta, claro está que Ernesto y Teodora pudieron llegar á cometer el crimen que la vil murmuración les imputaba; pero una vez en la situación á que el autor los lleva; muerto desastrosamente don Julián, después de haber execrado á los dos seres que más quería, y por los que era también amado, ¿cabe la unión entre dos almas tan nobles y generosas como Teodora y Ernesto? ¿Cabe otra cosa que llanto y separación eterna? ¿No es tal desenlace violentísimo? Para el que medita con el drama en la mano, sí; pero el que contempla en el teatro las escenas finales del drama no puede sustraerse

á su fascinación, al relieve del cuadro, á la fuerza nerviosa de las expresiones de Ernesto, al sello, en fin de poder y de vida que aun en lo falso sabe poner el celebrado dramaturgo español. Nunca lo falso se presentó con más viveza de colorido, con mayor relieve; mas, por eso mismo, nunca existió un autor más peligroso que Echegaray, quien á poco andar puede convertirse en una gran calamidad para las letras españolas. Nada más dañoso que el talento descaminado. Si Góngora no hubiera sido tan gran poeta, no habría logrado tanto eco su culteranismo, que, como el de Víctor Hugo, tiene no se qué de seductor y atrayente.

Fuera de esto, no es posible aceptar como recurso dramático la escena en que Teodora acude á casa de Ernesto, ni su subsiguiente escondite en las habitaciones del mismo, sin más objeto que el de preparar la sorpresa de don Julián y la catástrofe que es su consecuencia. Tal recurso es pobre, inverosímil y harto gastado. Ernesto, que tanto se indigna contra la murmuración que le rodea, parece empeñado en justificarla con su conducta equívoca y pueril. Pero lo peor de este drama está para mí en el estilo, ahogado por el parasitismo de una falsa y pomposa retórica. Hay, no obstante, en el prólogo y en el primer acto escenas escritas con naturalidad y soltura. La versificación, si bien abrupta todavía, lo es menos que la de las obras anteriores de Echegaray.

Este drama, tal como es, con sus cualidades y defectos, es uno de los que mejor cuadran á la compañía que actúa en el Teatro Nacional. Jiménez hace un don Julián admirable, lleno de naturalidad y desenvoltura, sobre todo en el prólogo y en el primer acto. La señora Con-

treras es una pasable Teodora, y Ricardo Calvo un excelente Pepito, como el mismo autor lo ha reconocido.

En cuanto á Rafael Calvo, creo que, fuera del *Don Alvaro,* nunca despliega mejor sus facultades que en los dramas de Echegaray. Esto influye, sin duda, en la predilección que tiene por este autor. Este inspirado actor, de índole apasionada y ardiente, no se halla verdaderamente en su centro, no puede manifestar todo su poder, sino en medio del fuego y las llamaradas. Cierto que, si bien con las desigualdades inherentes á esta clase de temperamentos, en todos los papeles sabe mostrarse dignamente; pero sólo es grande en los que requieren brillantez y fuerza, en los arranques impetuosos, en los desbordes de pasión. Y es porque sólo entonces el carácter que encarna está íntimamente en consonancia con su carácter propio, con el modo de sentir apasionado que le es peculiar, con la pompa de su imaginación verdaderamente andaluza. Si en los caracteres reflexivos se desempeña bien, es por un esfuerzo de su talento y de su estudio; en tanto que si raya á mucho mayor altura en los impetuosos y arrebatados, lo debe á su inspiración espontánea, que es grande y sincera, y encuentra en ellos como un desahogo natural y fácil salida. Para juzgar, pues, en todo su valor á Rafael Calvo, es menester verle en esos momentos supremos en que deja desbordar, á través del personaje que representa, su propia naturaleza. Así es fácil que pase mucho tiempo antes que veamos á quien pueda rivalizar con él en las últimas escenas del *Don Alvaro,* en el último acto de *Mar sin orillas,* en el acto segundo de *La Vida es sueño,* en las escenas finales de *El Gran Galeoto,* y otras por el mismo estilo. Á esta condición reune este actor un arte

insuperable en el decir de los versos, que en sus labios suenan armoniosísimos y aparecen como vestidos de luz resplandeciente. Digan cuanto quieran los partidarios del prosaísmo francés, esto enamorará siempre á oídos españoles y americanos ¿Para cuándo se dejan las diferencias de raza y de temperamento? El arte es eminentemente *étnico,* y ha de tener siempre, si es legítimo y sincero, sabor al terruño, sea en lo esencial, sea en el colorido. Esto no estorba lo general y humano, que se hallará siempre que se profundice el carácter de cualquier raza ó nación, á la manera que se encuentra el agua debajo de las más diversas superficies.

Cuando se reflexiona en lo que ha sido en otro tiempo, y aun en parte del presente siglo, el arte dramático español, y se considera luego el estado en que actualmente se encuentra, es imposible no sentir profunda tristeza. En el siglo XVII empezó por señalar al mundo, con Lope de Vega, el verdadero rumbo del arte dramático moderno, por oposición á la forma de la tragedia antigua. Se ilustró con una inmortal falanje de genios dramáticos, cada uno de los cuales bastaba para dar gloria inmensa á una literatura; sirvió de maestro y guía á todos los teatros de Europa, y terminó su vasto giro con la profundidad y vigor sintético de Calderón. Este teatro, si cede en perfección artística al griego, en universalidad humana y análisis de caracteres al de Shakspeare, es, sin embargo, el más espléndido, el más vario y el más indígena de todos.

Con menos abundancia y esplendor, aunque con más arreglo, cordura y decoro, renació brioso en este siglo con Bretón, el duque de Rivas, García Gutiérrez, Zorrilla, Hartzenbusch, Ayala, Tamayo, Vega y otros que inme-

diatamente los siguen en mérito. Y bien: ¿cuál era el estado de este teatro admirable antes de aparecer Echegaray? El más triste del mundo. Algunos de esos grandes ingenios habían desaparecido; otros, como Gutiérrez y Tamayo, enmudecían, y continúan [1] aún en silencio. La escena estaba en poder de la medianía en cuanto al talento, y de la mojigatería más apocada en cuanto á la moral. Y no es por cierto muy superior hoy el estado de la poesía dramática en los demás teatros europeos. La creciente afición por la ópera, de una parte, y de otra, la tendencia á considerar el teatro como un ameno y frívolo pasatiempo, extraño á esa atención seria que exigen las verdaderas obras artísticas, dañan al desarrollo y florecimiento actual del arte dramático.

Con respecto á España, la decadencia á que me refería explica en gran parte el buen éxito de las obras de Echegaray. Pretendía á deshora galvanizar el romanticismo; personificaba el extravío, la violencia, el delirio; más semejaba un corsario que un almirante; pero este corsario poseía más brío que todos los grumetes que se habían enseñoreado de la escena. Al lado de éstos, Echegaray debió parecer un coloso. Era la fuerza extraviada y brutal, pero era al cabo la fuerza, que en el arte valdrá siempre más que la debilidad bien dirigida.

Por desgracia, la fuerza de Echegaray no es la que crea, sino la que destruye. Su luz no es la que ilumina y calienta, sino la que incendia y abrasa. Ha entrado como una tromba en la escena española, y al pulverizar las sabandijas que pululaban en ella, ha echado también por tierra las grandes y sanas tradiciones de

(1) Esto se escribía poco antes de morir García Gutiérrez.

los Ayalas y Tamayos, y, como el ángel de la destrucción, se ha sentado, fiero y vencedor, sobre sus ruinas. Tras él han llegado sus imitadores, que sin tener su fantasía, exageran aún sus defectos. Los más, siguiendo distintos rumbos, se lanzan desaforadamente á los dramas de tesis, que resuelven á tajos y mandobles; algunos se van tras de teorías socialistas, proponiendo para los males sociales remedios peregrinos; no falta quien pretenda ser romántico y naturalista á la vez, sin ser una ni otra cosa: todos deliran, y olvidando que el fin primordial del arte es la belleza, cultivan un arte epiléptico, enfermizo y estéril. ¡Arte sano y verdadero y fecundo de la gloriosísima escena española, descansa en paz!

«DESDE TOLEDO Á MADRID»

Cuando busco entre los grandes dramaturgos españoles del siglo XVII al que merece el primer puesto en absoluto, al que reune en sí, en grado eminente, las cualidades más fundamentales, siento mi juicio vacilante entre las grandezas de Lope, Calderón y Tirso de Molina. Este nombre, dado que no pueda colocarse por encima de todos, es bastante para estorbar ese honor á otro cualquiera. Si Lope es el más original y creador, maravillosa y poética voz de la naturaleza; si Calderón es el poeta nacional por excelencia, el dotado de mayor profundidad, el más comprensivo; nadie iguala á Tirso en poder característico, nadie puede presentar un rival de don Juan Tenorio. Supera también á todos en gracia y viveza, en el arte y colorido con que trata á la gente menuda y rústica. Pero lo que le hace aun más extraordinario es su flexibilidad asombrosa. Increíble parece el brillo y desenvoltura con que recorre todos los géneros. Si en *Don Gil de las calzas verdes* se muestra consumado maestro de la intriga y la gracia: si nos seduce la viveza y frescura de *La Villana de Vallecas,* la pintura de carácter de *Marta la piadosa:* muéstrase vigoroso y elevado en el drama histórico *La Prudencia en la mujer,* terrible y trágico en *La Venganza de Tamar,* profundo y atrevido en la estupenda concepción de *El Condenado*

por desconfiado. ¿Dónde algo más gráfico y agudo que el discurso del alcalde á la reina en el drama histórico citado? ¿Dónde algo más noblemente sencillo que la escena entre la reina y el mercader de Segovia? Hasta de los más triviales asuntos sabe hacer Tirso comedias divertidísimas, y esto es precisamente lo que sucede con la que ahora me ha de ocupar brevemente, titulada *Desde Toledo á Madrid.*

Don Luis, prometido, aunque no amado, de doña Mayor, que vive en Toledo, va á buscarla desde Madrid, que es donde debe celebrarse la boda, sin pérdida de tiempo. Don Baltasar futuro heredero de una pingüe renta y un marquesado, por una rara casualidad la conoce, se enamora de ella, y al verse correspondido, se propone estorbar á todo trance la concertada unión. Para ello se disfraza de *sobrestante de ganado,* como él dice, acompaña á los viajeros en tal calidad, y después de varios incidentes, logra cumplidamente su objeto. Á esto se reduce toda la intriga. El asunto, pues, es de lo más trivial que puede imaginarse. Pero nada hay pequeño para el verdadero talento, el cual de un mínimun de materia dramática puede sacar bellezas no sospechadas por el vulgo de los escritores.

No hay en esa comedia nada patético ni conmovedor, ni estudio de carácter, ni cosa alguna que excite grandemente la curiosidad. ¿Por qué es, pues, tan agradable? Porque la musa retozona de Tirso ha derramado en ella sus tesoros de gracia, naturalidad y frescura; porque nos parece estar viendo un viaje de aquellos tiempos; porque los tipos de don Alonso, viejo regañón y complaciente á la vez con los melindres de su hija; don Luis, caballero pagado de su alcurnia y de su porte; doña

Mayor, enamorada y picaresca, y sobre todo, don Baltasar, travieso y amigo de aventuras, si bien no pueden llamarse verdaderos caracteres, tienen tanta viveza y colorido en medio de su ligereza, que seducen y divierten sobremanera. Verdad es que doña Mayor da pruebas de sobrada desenvoltura al informar á don Baltasar de su situación y aceptar sus galanteos en las críticas circunstancias en que le ve por vez primera; pero fuera de que Tirso tendía, casi siempre, á pintar fáciles y decididas á las mujeres (¡sabe Dios las cosas que le habrían confiado en confesión!), no hay que perder de vista que en esta obra no se trata de estudiar caracteres, ni de guardar una verosimilitud escrupulosa, sino de entretener agradablemente al espectador con un cuadro vivo y pintoresco.

En don Baltasar nos pinta Tirso dos tipos á la vez: el de galante y enamorado aventurero, lleno de trazas ingeniosas y atrevidos ardides, en lo que realmente es, y el de rústico, mitad crédulo, mitad socarrón, dispuesto siempre á protestar contra el que confunda su oficio con otro más humilde, en lo que simula. Véase, si no, el siguiente diálogo:

DON LUIS

. . poned el coche
Hermano mozo de mulas.

DON BALTASAR

Hablemos bien, si es que sabe.

DON LUIS

¿No es vuestro nombre este?

DON BALTASAR

Lucas

Berrío soy en mi casa,
Gracias á taita y al cura:
Tíos tengo familiares,
Y un hermano que aún estudia
En Alcalá, y un pariente
Que es racionero de Murcia.

DON LUIS

Todo eso es calificado.
Y á propósito: ¿Qué injuria
Os hago dandoos el nombre
De vuestro oficio?

DON BALTASAR

Ninguna
Si el de mi oficio me diera.

DON LUIS

¿No curáis cabalgaduras?

DON BALTASAR

No, mas soy su sobrestante.

DON LUIS

¿Por vuestra vida?

DON BALTASAR

Y la suya.

DON LUIS

¿Que también hay diferencia
En esos cargos?

DON BALTASAR

Y mucha.
Los que en calzones de lienzo,
Monterilla con la punta
Al cogote, y alpargatas,
A pata en invierno sudan,
Son mancebos de camino;
Mas los que en cabalgadura
Acompañan, con espuela,
Sombrero, calza de ahuja,
Su borceguí encima de ella,
Manga ó jubón de camuza.
Capotillo de rajeta,
Valona y liga que cruza.
Espada y daga de ganchos;
Estos tales se entetulan
Sobrestantes del ganado:
No tengamos barahunda.
Hablar como se ha de hablar
Y Cristo con todos.

Pero nada hay más cómico en toda la pieza que la escena en que don Alonso y don Luis fingen consentir, por burlarse de don Baltasar, á quien juzgan un rústico tonto capaz de pretender la mano de doña Mayor, en el matrimonio de ambos. Aquellos juramentos de amor que todos, incluso el novio, celebran como farsa divertida, y que son, sin embargo, dichos de verdad por los amantes, son de un efecto cómico exquisito. Aquí también aprovecha Tirso la ocasión de pintar, con la superioridad que sólo él posee en esta materia, el tipo de baja condición social.

DON ALONSO

Pues yo no lo contradigo
Ya que todos me lo alaban.

DON BALTASAR

Ténganse; ¿luego pensaban
Que está acabado conmigo?
Sepamos primeramente
El dote que me han de dar.

DON ALONSO

Si Mayor me ha de heredar,
No hay en eso inconveniente.
Decidnos vos vuestra hacienda.

DON BALTASAR

¿Piensan que el casarse es paja?
Quien destaja no baraja.
Yo tengo, porque lo entienda,
Un solar en Lavapiés,
Que según mi hermano dijo,
En muriéndosele un hijo,
Se ha de partir entre tres;
En Torrejón dos majuelos
Que agora se han de plantar;
Item más, un melonar
Que he comprado en Ciempozuelos.
Y si acierta la calaña
No es la ganancia pequeña;
Item más, tengo una haceña
Y una casa en la montaña,
Que aunque se las llevó el río,
Fácil alzarse podrán.
¿No es bueno el coche en que van?

Pues la mitad de él es mío;
Tres mulas y un macho romo,
Y mi soldada cumplida.
Para la Pascua Florida
Treinta ducados.

DON ALONSO

¡Y cómo
Que es caudaloso el mancebo!

DON BALTASAR

Sendos vestidos de paño,
Sin este que compré antaño;
Tres jubones, este nuevo,
Y dos que echándoles mangas
Harán también su fegura.

DON ALONSO

¡Como quiera es la ventura!
¡Andaos á caza de gangas,
Y dejad perder tal yerno!

DON BALTASAR

Tengo cinco camisones,
Dos sombreros, tres valones,
Y un gabán para el invierno;
En Indias un par de tíos,
Un sobrino colegial,
Y el dotor del hospital
Es deudo de deudos míos;
Un familiar viejo y rico
De la Santa Esquisición...
Quedábaseme un lechón

Tamaño como un borrico,
Además del racionero
De Murcia, que dije ya.
¿Es barro esto?

He querido copiar estos versos, dichos con gracia suprema por Rafael Calvo, porque ellos dan idea exacta de la índole de esta comedia, y justifican lo que acabo de exponer. Esta obra no se presta á un análisis crítico; no es más que un feliz desahogo de una musa picaresca; pero si no mueve poderosamente los afectos; si no pone caracteres de relieve; si no es, en fin, una obra elevada ni grande, es, no obstante, y no es poco decir, una de las piezas más divertidas del teatro español.

La refundición, aunque debida á Bretón y á Hartzenbusch, no es nada respetuosa. Los tres actos se han convertido en cinco: y no sólo se le han agregado escenas, sino que todo el último acto pertenece á los refundidores. Conozco las razones que se aducen en favor de este modo de refundir; pero no puedo menos de mirar con repugnancia estas enmiendas á tan grandes maestros.

«MARTA LA PIADOSA»

Púsose en escena el Sábado en el Teatro Nacional una de las piezas más cómicas y picantes debidas á la traviesa musa de Tirso de Molina: *Marta la Piadosa*. Es á la vez comedia de intriga y de carácter, y este dualismo, que rara vez se realiza, hace á esta pieza doblemente interesante. Tirso es, en general, el que mayor poder característico manifiesta, entre todos los grandes dramaturgos españoles. En varias piezas suyas acierta á dar carácter á sus personajes casi como por instinto, no obstante que el objeto de ellas no sea más que el de presentar un cómico é ingenioso enredo. Veré de dar una ligera idea del asunto de la que es motivo de estas líneas.

Marta y Lucía, hijas ambas de don Gómez, están enamoradas de don Felipe (siendo sólo la primera correspondida), apuesto galán que ha dado muerte en duelo á un hermano de las mismas jóvenes. El viejo don Gómez, hondamente herido por la muerte de su hijo, busca con ansia al matador, á fin de entregarle á la justicia. Por otra parte, seducido por el interés, trata de casar á Marta con el capitán de Urbina, viejo pretendiente, de una misma edad con don Gómez, pero extremadamente rico; pues, según dice el último,

> Años que están tan dorados
> Reverenciarlos conviene.

Desde un principio, dibújanse clara y distintamente los caracteres. En primer término aparece Marta, carácter admirable, disimuladora astuta y habilísima de sus sentimientos, que encubre con un fingido espiritualismo y un aparente aborrecimiento de los hombres. Ya veremos más adelante cómo este disimulo toma el color de una devoción ardiente y severísima.

El carácter de don Gómez es también interesante por la variedad de sus elementos. Al afecto de padre, al sentimiento de su honor, que le incitan á tomar venganza de don Felipe (todo lo cual entra perfectamente en la esfera de los sentimientos de la época), se une el interés desmedido por el dinero, que avasalla su espíritu, estimulándole á casar á su hija con Urbina; y el sentimiento religioso, propio también de la época, y que, según veremos, viene á complicarse con los otros y á influir en su voluntad. Estos diversos elementos están bien manejados en toda la pieza y hacen vivo é interesante al personaje.

Lucía es ya un carácter secundario. A su decidido amor por don Felipe, une cierta bobería de que Marta sabe sacar buen partido para engañarla repetidas veces. Este carácter llega hasta ser frívolo con exceso, lo cual es defecto común en Tirso.

No se crea, por lo dicho, que en esta pieza haya un prolijo y paciente estudio de caracteres. Nada de eso. Los que merecen tal nombre, aun el de Marta, que es el mejor de todos, y excelente en sí mismo, como que brotan instintivamente, por más que la intriga que forma la acción de la comedia sea una consecuencia de ellos.

Viendo Marta que su padre trata realmente de casarla con el capitán, y no siendo de su carácter la resistencia

franca á tan grave mandato, sino el disimulo y la hipocresía, finge que tiene hecho, de tiempo atrás, voto de castidad que no puede violar sin faltar á su religión y á su fe. Don Gómez, aunque fastidiado por ello, no se atreve (ni su religiosidad se lo permitiría) á torcer la santa vocación de su hija, que arde en deseos, según dice, de consagrarse á Dios y practicar la caridad, aunque sin entrar de monja, que á tanto no alcanzan las bromas. Confía, además, el buen viejo en que Marta no ha de persistir largo tiempo en su resolución, y en que el ejemplo de su hermana Lucía, á quien piensa casar con el sobrino de Urbina, joven animoso que tiene el grado de alférez, la incitará por fin al matrimonio.

Entre tanto, Marta halla modo de verse con su amante don Felipe, merced á la libertad de que goza como beata, y combina con él y su travieso amigo Pastrana el medio de verse continuamente en la propia casa de don Gómez. Para ello, disfrázase don Felipe de estudiante pobre y enfermo de perlesía, y en tal disfraz, penetra en casa de Marta, quien consigue de don Gómez, no sin trabajo, que dé alojamiento al huésped y la permita atenderle con solicitud y esmero. Ya imaginará el lector el entusiasmo con que Marta se dedica á su *pobre enfermo*, el cual, á su vez, se compromete á enseñarle latín, para ser útil en algo. Marta encuentra esto perfectamente, pues afirma que le mortifica el rezar en latín sin comprender el sentido. Por su parte Lucía, que ha conocido á don Felipe, guarda secreto, aunque celosa de su hermana, por no comprometer la vida de su amado. Las escenas á que esta ingeniosa situación da lugar, son de una fuerza cómica insuperable. Los efectos cómicos se suceden unos á otros en progresión continua.

Desde luego merece notarse la escena de los latines. Queriendo don Gómez cerciorarse de los adelantos de su hija, encomiados por el falso estudiante, pídele á este que la haga declinar en su presencia. Marta, naturalmente, se ve en grandes aprietos. Esta escena, de una gracia extraordinaria, sería hoy imposible de representar, por lo desvergonzado, según dice Marta, de la palabra latina que don Felipe le indica. En la refundición ha sido suprimida.

Todavía es muy superior á ella la escena en que Marta es sorprendida por don Gómez y Urbina lanzando furiosa un *¡Vive Dios!* á don Felipe, á quien amenazaba descubrir por sus aparentes amores con Lucía. Advirtiendo que la han escuchado jurar, finge inmediatamente, con la más fina destreza, haber proferido esas palabras para echárselas en cara á don Felipe, como si éste las acabara de pronunciar. Hay aquí un doble juego ingeniosísimo, pues al par que consigue convertir en cómica admiración la naciente sospecha de don Gómez, tal expediente le permite continuar en su furia contra su amante, aunque, al parecer, por diverso motivo.

Invitado don Felipe, por don Gómez, á justificarse, lo hace de la siguiente donosísima manera:

...Quiso á voces
Decir el acusativo
De *zelus, zeli,* y juntalle
Amor, amoris. — No son
De una declinación.
Y ella, acusativo, y dalle.
Y declinar á los dos.
Yo, llegándome á enojar,

Dije: ¡No ha de declinar
Esos nombres, vive Dios!
Y porque aquesto juré,
Ya veis los dos lo que pasa. —
Pues no he de estar más en casa.

MARTA

Es verdad, por eso fué.

Como Marta había llegado hasta poner las manos en don Felipe, al parecer por haberse atrevido á jurar en su presencia, pero en realidad por sus celos, finge éste que quiere salir inmediatamente de la casa, y entonces Marta se esfuerza en calmarle, que no es justo, dice, sea ella ocasión de despedir á nadie. Pero don Felipe, que quiere hacerse de rogar, continúa, como empezando á ceder:

DON FELIPE

¡En mi persona
Las manos! ¡Á un licenciado
En gramática, ordenado
De grados y de corona!

DOÑA MARTA

¿Ordenado estaba hermano?
Ignorélo: ya me pesa.
Perdóneme.

DON FELIPE

Si me besa
De rodillas esta mano.

DOÑA MARTA

Mortificaréme en eso. *(Arrodíllase)*

URBINA

¡ Qué nunca vista humildad !

DOÑA MARTA *(aparte)*

Si ello va á decir verdad.
Á la miel me supo el beso.

Pero nada de un efecto cómico más subido que el viaje que por indicación de Pastrana emprende don Gómez, juzgando preso en Sevilla á don Felipe, en tanto que le da albergue en su propia casa. Desengañado en el camino por un amigo, vuelve furioso á castigar á los que de él se burlan ; pero, al fin, conmovido por la noticia de la gran herencia que acaba de recibir don Felipe, consiente en admitirle por yerno.

Observando superficialmente las cosas, podría acusarse á esta pieza de inverosímil y repugnante. Inverosímil, porque no es fácil que en la vida real sucedan tales lances ; y repugnante, porque no es dable admitir decorosamente ese amor decidido de dos hermanas por quien acaba de dar muerte al hermano de ellas; y mucho menos que le alberguen en su casa con tan atrevidos engaños. Pero para desvanecer uno y otro cargo basta tener en cuenta el tiempo á que la pieza se refiere, y sus costumbres.

En cuanto á la inverosimilitud, debe observarse que entonces la falta de un sistema policial severo y reglamentado, como el nuestro, dejaba ancho campo á la acción personal, y lanzaba fácilmente á los hombres en lances tan arriesgados que hoy nos parecen inverosímiles. Además, el espíritu español era entonces esen-

cialmente aventurero y osado, y así se manifiesta en casi todas las piezas de costumbres escritas en esa época. Nada más delicado que esto de la verosimilitud, si se ha de juzgar con recto criterio; nada que requiera mayor cuidado por parte del crítico, por lo mismo que es esencialmente relativa. La dificultad estriba en descubrir con perspicacia el tipo á que ha de referirse la verosimilitud en cada caso. Yo no concibo sino como pedantería retórica ó estrecho juicio de preceptista el que se hayan tachado de inverosímiles, por grotescos, el diálogo del los sepultureros y las sarcásticas chanzas de Hamlet al entrar en conversación con ellos, al principio del acto V de la tragedia de ese nombre. A mi juicio, nada hay más concorde con el carácter del desventurado príncipe, ni con la tremenda situación en que se encuentra, que esos dardos y sarcasmos con que desahoga su triste y sombrío espíritu. Lo que sí hallo grotesco y altamente inverosímil es la gresca de Hamlet con Laertes en la tumba de Ofelia, en el acto mismo de su entierro.

Con respecto á la tacha de repugnante, puede hacerse una observación análoga. Matar en duelo era cosa que á cada paso sucedía, y no era mirada, en el concepto público, como una acción criminal. Si un pariente del muerto perseguia al matador, lo hacía por espíritu de venganza, por desagravio del *honor,* más que por deseo de justicia. Pero las mujeres estaban en muy distinto caso. La índole de la época y la frecuencia del hecho hacían menos extraño el que se enamoraran del mismo que las había privado de un deudo cercano, y la violencia irreflexiva, natural en la pasión amorosa, podía disculpar en mucha parte su conducta. Hoy tal cosa nos repugnaría, y por eso el autor de la refundición que hemos escucha-

do el sábado, ha obrado atinadamente al hacer que Marta, en vez de hija, sea sobrina de don Gómez, y por tanto, prima solamente del muerto.

He dicho que Marta es un verdadero carácter. Añado ahora que es imposible, en presencia de él, no recordar el *Tartuffe*. Pero ¡ cuánta ventaja lleva en esta comparación el gran dramaturgo español al príncipe de la escena francesa! El teatro de Molière, no obstante su arte profundo, ofrece el grave defecto de que en vez de caracteres, nos presenta vicios personificados. No hay hombres como el Avaro, el Misántropo ó el Hipócrita. No hay hombre que sea avaro ó hipócrita por los cuatro costados, y solamente hipócrita ó avaro, sin que otros elementos humanos vengan á modificar en un sentido ó en otro su pasión dominante y á determinarle como sér individual y vivo. De ahí ese carácter un tanto frío del teatro de Molière, no obstante que esas personificaciones estén hechas de mano maestra ; de ahí ese tinte de *enseñanza moral,* francamente manifestado, que empaña la pureza del efecto estético ; de ahí, por fin, que odiemos á Harpagón como se odia la avaricia; que nos repugne Tartuffe como nos repugna la hipocresía, sin que consigamos grabar en nuestra imaginación esos tipos con la eficacia y viveza de los seres reales. No así Marta la Piadosa. Es hipócrita, es falsa devota, y sin embargo, nos es simpática. Hé ahí la gran dificultad. ¿Cómo una persona que vemos á través de un vicio tan repugnante nos interesa y lleva nuestra simpatía? Por los demás elementos humanos que entran en ella, que la modifican, la individualizan, y en vez de darnos *la hipócrita,* nos dan *una hipócrita.* Marta, en efecto, si bien por naturaleza dada al disimulo, y á echar sobre sus

sentimientos el velo de un fingido espiritualismo, entra de lleno en la hipocresía y la falsa devoción por un motivo *humano y generoso en sí mismo:* por librarse de un aborrecido matrimonio, y con esperanza de satisfacer una pasión amorosa. Por eso su hipocresía, aunque acabada, y sostenida con grandes embustes, nos hace gracia, y no obsta á la simpatía que nos inspira. Lo mismo consigue Alarcón, en *La Verdad sospechosa,* con el embustero. Se dirá que de ese modo no se logrará nunca inspirar, por medio del teatro, aversión á los vicios. Es evidente. Pero ¿quién ha dicho que ese sea el objeto del arte? ¿Por qué ha de convertírsele en cátedra de moral, á expensas de la verdad humana? ¿Por qué ha de haber arte pedagógico? ¿Ha de sacrificarse la impresión estética á la utilidad social? Pero aunque así debiera ser, yo pregunto: ¿cuántos hipócritas menos ha habido en el mundo por causa de Tartuffe? ¿Cuántos avaros menos por causa de Harpagón? El que quiera ser sincero me responderá que ninguno. Ni este pretexto disculpa, pues, al arte pedagógico. Es menester desengañarse: la comedia no tiene por objeto *corregir,* sino *pintar* las costumbres. Por haberlo comprendido así los grandes dramaturgos españoles del siglo XVII, las piezas del teatro español, de la índole de *Marta la Piadosa,* riéndose de todo alarde doctrinal, rebosan de gracia, de viveza, de frescura y juventud perenne.

La refundición que de esta comedia ha puesto en escena Rafael Calvo, si tiene los aciertos antes señalados, encierra no pocas profanaciones sacrílegas. El refundidor ha hecho, sin necesidad, tartamudo á Pastrana; ha trocado el tipo simpático y caballeresco del alférez, en un imbécil mamarracho, que sólo sirve para hacer de-

sear que se ausente; y ha introducido algunas modificaciones de detalle con detrimento de la gracia y fuerza del original. Citaré tan sólo los versos siguientes, que pone la pieza original en boca de Marta, de gran verdad y gracia, suprimidos sin motivo alguno por el refundidor:

Linda sangre y humor cría.
Pastrana, la hipocresía.
Nunca tuve libertad.
Mientras que viví á lo damo.
Como ahora: si intentaba
Salir fuera, me costaba
Una riña; ya no llamo
Á la dueña, al escudero,
Ni aguardo la silla y coche;
Ni me riñen si á la noche
Vuelvo: voy á donde quiero.

En cambio, en la refundición, queriendo, sin duda, acentuar más la hipocresía de Marta, se ha puesto en su boca una traducción libre (dirigida á Lucía), de estos conocidos versos de *Tartuffe:*

Oui, mon frère, je suis un méchant, un coupable,
Un malheureux pécheur, tout plein d'iniquité,
Le plus grand scélérat qui jamais ait été.
Chaque instant de ma vie est chargé de souillures;
Elle n'est qu'un amas de crimes et d'ordures;
Et je vois que le ciel, pour ma punition,
Me veut mortifier en cette occasion.
De quelque grand forfait qu'on me puisse reprendre,
Je n'ai garde d'avoir l'orgueil de m'en défendre.

Croyez ce qu'on vous dit, armez votre courroux,
Et comme un criminel chassez-moi de chez vous;
Je ne saurois avoir tant de honte en partage,
Que je n'en aie encor mérité d'avantage.

La traducción libre de estos versos, lejos de producir el efecto que el refundidor imaginó sin duda, rompen la armonía del carácter de Marta. No es aplicable á él todo lo que puede atribuirse á la hipocresía, ideal y abstractamente considerada.

Estos abusos provienen de ser muy contados los refundidores que comprenden que el límite de las variantes debe ser *la necesidad.* Todo cuanto hiera de un modo violento al público actual; todo lo que, teniendo razón de ser en el tiempo en que la pieza se compuso, es para nosotros, ó superfluo, ó cansado; todo lo que, sin perjuicio, pueda contribuir al mayor arreglo y regularidad de la representación, puede y debe suprimirse, modificarse y adoptarse, respectivamente. Todo lo demás es profanación y prurito de lucir ingenio. ¡ Perdone Dios en la otra vida á los que se hacen reos de tales pecados en esta! Por fortuna, sé de buena fuente que en breve se representarán en el Teatro Nacional *La Hija del aire,* de Calderón y *La Verdad sospechosa,* de Alarcón, tales cuales fueron concebidas por sus autores, salvo algunos detalles justificados. ¡ Loado sea Dios !

« UN MILAGRO EN EGIPTO »

Si hay algo evidente é indiscutible en este mundo, es el talento de don José Echegaray. Y no talento así como quiera, sino talento soberbio y brillante. Por eso yo, que soy apasionado del talento, y, sobre todo, del talento artístico, he necesitado hacer un esfuerzo grande para señalar sus graves defectos como dramaturgo, sus deficiencias, y más que nada, su para mí inaceptable manera dramática. He sentido dolor al contemplar ese ingenio privilegiado, divorciado de la verdad y de la naturaleza, y llevado por su misma fantasía á la esfera de la exageración y del delirio. Pero ha llegado un instante en que esa fantasía ha dado con un asunto por sí mismo imponente, que al ofrecerle imágenes grandiosas y vastas perspectivas, saciaba su sed de lo enorme, sin necesidad de forzar ni exagerar las cosas tanto como otras veces. Ese asunto era la monumental civilización egipcia, compendiada y sintetizada en un episodio de base histórica; y la obra que de él ha surgido lleva por título *Un milagro en Egipto,* estudio trágico, como acertadamente lo llama su autor, y que Rafael Calvo acaba de representar por primera vez entre nosotros.

Ante todo, conviene preguntar: ¿es esta una obra absolutamente arqueológica, y por lo tanto un simple esfuerzo de imaginación y de estudio, sin raíz en los afectos

é ideas que nos son propios? No vacilo en afirmar que no. Verdad es que la arqueología entra por mucho en esta tragedia; que el autor ha estudiado la civilización egipcia, para representarnos tan fielmente como fuera posible el modo de pensar, sentir y proceder de aquellas remotas generaciones (exactitud y esmero dignos del mayor encomio), á la manera de Ebers en su novela *Uarda;* que los personajes de su obra discurren acerca de los hondos misterios de la teología egipcia, lo cual interesa poco al público; que la misma relativa fidelidad observada en la pintura de aquel pueblo misterioso, comunica á la obra cierta rigidez, cierta lentitud de acción, cierta pesadez maciza, si se me permite la frase, por cuanto nada más rígido, lento, pesado y macizo que la civilización egipcia: todo esto es verdad; pero no lo es menos que el episodio que le sirve de base, bien elegido, así como el idilio que en medio de aquellas bárbaras fuerzas se desarrolla, el uno por la vía de la inteligencia y de la vida exterior, el otro por la senda del corazón y de los afectos íntimos, trascienden hasta las modernas edades, si bien, por las circunstancias primeramente enumeradas, siempre esta tragedia interesará más al hombre culto é ilustrado que la lea, que al público congregado para escuchar su representación. Es decir, que en este como en muchos otros casos, la naturaleza de la obra daña á su popularidad, dándole un carácter exótico y decorativo, más propio de ópera que de drama.

El episodio á que me refiero, y que forma el asunto de la obra, es la lucha de Ramsés II con el sacerdocio, esto es, el combate de la potestad militar y civil, apoyada principalmente en las armas, con la potestad religiosa, sustentada principalmente en las conciencias.

¡Lucha tremenda y pavorosa, engendradora de incendios y tempestades, común á muchas épocas históricas, y que hoy mismo, aquí, entre nosotros, aunque con formas diversas, tiene justamente alarmados los espíritus!

En el primer acto de la tragedia el guante del desafío queda arrojado. Dice el gran sacerdote:

Lo que soñé con dolor
Y con asombro y con llanto,
Estoy viendo con espanto,
Y observando con horror.
La verdad, Ramsés, te pido:
Que has entregado, se ve,
Tus creencias y tu fe
Y tus dioses al olvido.

A lo que responde fieramente el Faraón:

Olvido no es la palabra:
¡Los he entregado al desprecio!

En el acto segundo la lucha se trueca en pacto de mutua conveniencia. ¿Por qué? Porque Ramsés, que no obstante su fiereza y sus alardes irreligiosos, tiene dudas terribles en el fondo de su conciencia, ha visto un instante entre el incendio de su palacio, azuzado por el gran sacerdote, la imagen salvadora de Néfer, la amada de su juventud, á quien juzgaba muerta, y tomando por prodigio lo que era un hecho natural, como ahora veremos, vuelve á sus creencias y trata de reconciliarse con el sacerdocio. Entre tanto, la aparecida no era otra que Nefthis, hija de Néfer y de un hebreo, vivo retrato de su

madre, y amante de Agir, hijo del sumo pontífice. Desde ese momento, tanto el Faraón como Amení, el gran sacerdote, empiezan á labrar la desventura de los amantes. Éste procura la muerte de Nefthis, porque si Ramsés llega á verla, advertirá la realidad de lo que tomó por milagro, volverá á su impiedad y tomará del sacerdocio espantosa venganza; aquél, porque siendo Nefthis el retrato de Néfer, tratará de satisfacer en la primera la pasión que le inspirara la segunda. La alianza de las dos potestades se expresa por esta imagen puesta en boca de Ramsés:

Juntándonos los dos, monstruo divino
Formamos, y no existe quien nos venza.
¿No viste el cocodrillo en el estanque
Con los horribles fauces entreabiertas?
Tú serás la mandíbula de abajo,
La de arriba mi fama y mi fiereza;
Cuanto caiga en el hueco se tritura
Con la enorme tenaza de ambas piezas.

En el tercer acto, que es el mejor de los tres, sucede lo que es lógico y natural que suceda, dados los antecedentes de los dos primeros. Ramsés sospecha que se le engaña, y tiene más fijo que nunca el recuerdo de su amada. Agir, queriendo evitar á toda costa que el Faraón vea á Nefthis, consiente en que Amení la oculte en el camarín de Osiris. Pero éste, decidido á deshacerse de Nefthis á todo trance, hace arder en el citado camarín una mezcla venenosa que ocasiona la muerte de la desdichada hebrea. Agir, desesperado, loco al saber el engaño de que había sido víctima, y la muerte de Nefthis, á

la cual él mismo, por la astucia de Amení, había inocentemente contribuido; llevado de su natural violento y su dolor sin límites, da muerte á su propio padre. Llega Ramsés, y al saber lo que pasa y que realmente existe el trasunto de Néfer, condena á muerte á Agir, y da orden de derribar el templo, pues sabe que en él está Nefthis escondida: sólo hallará su cadáver. Todo esto es lógico y está suficientemente justificado. Este acto, como he dicho, es el mejor de los tres. En primer lugar, en él la lucha de las pasiones adquiere tal intensidad, que nos toca y penetra más el corazón. Las circunstancias de época y de lugar, desfavorables en este caso al interés artístico, al calor de la obra, por hallarse demasiado distantes de nosotros en tiempo y en carácter, quedan como amortiguadas por la explosión de sentimientos humanos y universales: el amor, el dolor. El idilio de Nefthis y Agir llega á sus más tiernas y delicadas modulaciones, y ofrece un contraste eficaz con el desencadenado huracán de ambiciones incontrastables.

Considerándolo en sus detalles, encierra este acto las escenas más culminantes de toda la obra, así como las descripciones más poéticas y las más brillantes imágenes. Citaré, respecto de lo primero, la escena entre Amení y Nefthis, y la que pasa luego entre Agir y Amení. Ofrece feliz antítesis la ternura y agradecimiento que el primero manifiesta al segundo, juzgando que le ha salvado á Nefthis, en los mismos instantes en que Nefthis se está muriendo, envenenada por el gran sacerdote, á dos pasos de distancia. La furia de Agir, al saber la verdad, está bien pintada. Cuanto á lo segundo, basta recordar la relación que hace Nefthis á Amení de sus amorosos recuerdos, y la relación de Agir, ante Ramsés

y el sacerdote sumo, de la aparición de Moisés al pie del Sinaí. La pintura del gran legislador de los hebreos es magnífica, y poética sobre toda ponderación aquella cruz formada á su espalda por el rayo del sol naciente y la nube blanca.

El carácter de Ramsés es bueno. Conquistador ambicioso, guerrero insigne, feroz y descreído, es al mismo tiempo supersticioso en ciertas ocasiones, y en cierto modo accesible á los afectos tiernos. Es más bien déspota que tirano. Cuando no contradicen su ambición colosal, es hasta bondadoso. Es, en suma, un carácter humano, aunque no tenga mucha novedad.

Amení, inflexible y severo, no se conmueve ante ninguna desgracia personal. No es cruel por gusto, sino porque está persuadido de que la vida y la felicidad de los individuos nada valen cuando están de por medio los grandes intereses de la religión, base del Estado. Es, sin embargo, como el de Ramsés, carácter de molde conocido.

Agir y Nefthis son dos caracteres interesantes. Enamorado é impetuoso el primero, tierna, delicada, soñadora la segunda, forman ambos una melodía que dulcifica la terrible lucha entre el rey y el pontífice. Nefthis, no obstante, es, por la ligereza con que está tocada, más bien un esbozo que un verdadero carácter.

Las dotes de versificación y estilo son en esta pieza de más quilates que en las obras anteriores de Echegaray, aunque no falten ripios, y las bellezas de detalle, las imágenes brillantes y grandiosas han sido derramadas á manos llenas con profusión lujosa por toda la obra. Son dignas de mencionarse, además de lo ya enumerado, la pintura que en el primer acto hace Ramsés de su poderío,

sus combates y sus triunfos; la explicación que del día y de la noche da Amení á Ramsés y la relación de Agir, en donde cuenta la historia de sus amores con Nefthis.

Creo, en suma, que este *estudio,* basado, en cuanto al fondo, en los datos más serios que suministran notables egiptólogos contemporáneos, es lo más discreto y esmerado que Echegaray ha escrito, aunque no sea lo más espontáneo y caluroso. Los mismos defectos de este poeta se convierten á veces en él en cualidades. Con efecto, si Echegaray carece, de flexibilidad, de gracia, de desenvoltura, poco ó nada necesitaba de tales prendas al pintar la civilización egipcia. En cambio, ésta fué grandiosa, rígida, imponente, y algo de eso existe también en la naturaleza del abrupto dramaturgo español.

«LA HIJA DEL AIRE»

Quien pretenda conocer y juzgar á los grandes escritores del antiguo teatro español, con arreglo al modo de trabajar propio de los autores modernos, no llegará nunca, ni á conocerlos á fondo, ni á juzgarlos con acierto. El poeta que concibe hoy una acción dramática, la estudia y considera atentamente en todos sus aspectos; trata de sacar de ella todo el partido posible, aguza el ingenio y atiende, sobre todo, al *efecto*. Además, el arreglo y disposición de las escenas, la *conveniencia,* lo que puede llamarse el *mecanismo dramático*, ha adelantado tanto, que cualquier autor mediocre de nuestros días ofrece, en muchos casos, mayor esmero en ciertos pormenores que los Lopes y Calderones.

¡Qué distinto en el antiguo teatro español! Lo importante era concebir y desplegar una idea dramática; la ejecución se cuidaba menos: se efectuaba muchas veces *calamo currente,* y á merced de una inspiración grande, pero necesariamente desigual y caprichosa. Además, la prodigiosa exuberancia de esas imaginaciones frescas y verdaderamente orientales, la necesidad de dar curso á los torrentes armoniosos que de aquellas espléndidas fantasías desbordaban, eran otras tantas causas de irregularidad en la trabazón escénica, de la enorme extensión

de ciertos monólogos y del decaimiento, á veces, del interés dramático.

No cabe duda de que para obtener la posible perfección artística, el procedimiento moderno es preferible, excepto en lo del *efectismo;* pero tampoco pueden dejarse de admirar, echándolos de menos, aquel concebir brillante, facilísimo y esencialmente poético; aquel fulgor, menos sostenido, pero mil veces más intenso que el moderno, y esa encantadora despreocupación con que se ascendía hasta la sublimidad ó el delirio. De mí sé decir que siento un encanto indefinible y una profunda admiración en presencia de la naturalidad y la ausencia de *efectismo* con que se desarrollan y terminan las más culminantes escenas, los dramas más soberbios. Por lo contrario, el arte dramático moderno está todo contaminado de este vicio. No se busca la belleza en sí, pura é ingenua, sino el aplauso arrancado al público por sorpresa y con engaño. Más que conmover y deleitar, se procura deslumbrar y aturdir. Esto demuestra y explica la gran decadencia del arte dramático contemporáneo. El *efectismo,* cuando llega á cierto grado, es el síntoma infalible de todas las decadencias artísticas.

Ocúrrenseme estas reflexiones con motivo de la representación de *La Hija del aire,* de Calderón, por la compañía de Rafael Calvo. Su concepción es bellísima, el tema perfectamente elegido, y muy propio de la rica fantasía del inmortal dramaturgo. Por desgracia, el modo con que está tratado sólo responde en parte á la riqueza del asunto. Dividida la obra en dos partes, que forman dos dramas distintos, la primera carece de un final adecuado, por quedar suspenso el verdadero desenlace dramático para la segunda, cuya representación no es

posible por lo excesivamente largo de la obra, y porque no tiene condiciones para ello. En la necesidad, pues, de dar sólo la primera, resulta que el espectador no queda satisfecho con un desenlace que confía á sólo su imaginación las grandes consecuencias de la ambición naciente de Semíramis.

Nino torna á Nínive después de haber obtenido brillantes y decisivas victorias sobre naciones diversas. Menón, su general favorito, halla en las inmediaciones de Ascalón, á Semíramis, encerrada en una gruta por el sacerdote Tiresias, quien por tal modo quiere evitar los funestos agüeros que habían presidido al nacimiento de aquélla. Libértala Menón, y locamente enamorado de su belleza extraordinaria, la lleva consigo á una quinta cercana á Nínive. Al rey Nino, cazando, se le desboca el caballo, y pasa cerca de Semíramis, quien le salva. Enamorado también de ella, ordena á Menón desista de sus pretensiones. Niégase éste, y puesto el caso á la decisión de la misma Semíramis, prefiere ambiciosa el rey triunfante, al valido en desgracia, quien, ciego por castigo del rey, predice á Nino que morirá á manos de su misma esposa.

La acción de esta primera parte queda demasiado en suspenso para representarla sola, y queriendo remover, en parte, este inconveniente, y dar al final mayor fuerza, Echegaray ha alargado la escena última, haciendo que Menón, después de su vaticinio, se arroje al Tigris, según cuenta Lidoro que sucedió, en la segunda parte á que antes me he referido.

El primer acto, algo lánguido y frío, no es más que una larga preparación de la verdadera acción dramática que se desarrolla en el segundo. En éste, la acción se

precipita rápida é impetuosa, produciéndose una lucha interesante y patética, llena de color y de vida. Este acto es hermosísimo, y todo él está impregnado de gran sabor calderoniano. Debe notarse especialmente la escena en que Nino halla en el monte á Semíramis con Menón, que se empeña en ocultársela, mientras Arsidas lucha por llevarla á su presencia, á fin de granjearse el favor del rey; así como la siguiente, en que Nino, que no quiere aparecer tirano, exige de Menón que renuncie voluntariamente á su amada. Bellísima es también la pintura que antes de estas escenas hace Menón á Nino de Semíramis. Pocas veces el artificio gongórico se ha presentado de una manera tan seductora y brillante.

En la escena entre Menón y Nino, á que antes aludía, á las exigencias de éste para que olvide á Semíramis, responde aquél con el siguiente razonamiento, elocuentemente calderoniano:

En nuestro cuerpo está el alma
Sin tener determinado
Lugar: si muevo la planta,
Alma hay allí; alma también
Hay en la mano al mandarla.
Sucede, pues, que me corte
La planta ó la mano, ¿falta
Con la porción de aquel cuerpo
Aquella porción que estaba
Del alma allí? No. ¿Qué se hace?
Á su estado á incorporarla
Se reduce. Alma es en mí
Mi amor; lugar no se halla
Donde no esté: y así, aunque hoy
Á pedazos le deshaga

Cortándome las acciones
De verla, oírla y hablarla,
En la razón que me queda,
Á la imitación del alma,
Siempre se ha de hallar mi amor
Tan cabal como se estaba.

El tercer acto, superior al primero, es inferior al segundo. La acción decae en vivacidad y energía, si bien hay en él una escena digna de ser notada, por la semejanza que tiene con otra de una obra célebre. Me refiero á la escena entre Semíramis y Menón, que fingiendo despreciarse mutuamente, por orden de Nino é Irene, que ocultos los escuchan, vuelven á llamarse después de haberse despedido, y no atreviéndose á confesar que desean reconciliarse, fingen haberlo hecho para despreciarse más. Esta escena recuerda la verdaderamente deliciosa del *Tartuffe* entre Mariana y Valerio.

En cuanto á los personajes, Semíramis sólo es el esbozo de un gran carácter. Los de Menón y Nino son interesantes.

La acción cómica entre Chato y Sirene es impropia del asunto, pero, considerada en sí misma, ofrece rasgos cómicos picantes, que el señor Revilla exageró. Dicha acción era, por otra parte, indispensable en toda comedia española de aquel tiempo.

Inútil fuera buscar sabor local en este drama. Carece de él, como carecen todos los dramas de Calderón cuya acción no pasa en España. El genio de Calderón era tan profundamente nacional, que donde quiera que clavara la garra, quedaba indeleblemente grabado el sello de lo español puro y genuino. Por eso

es, y continuará siendo, por excelencia, el gran poeta nacional de España.

Rafael Calvo hizo un Menón acabado. Es necesario oírle la hermosa pintura de Semíramis, de que he hablado. No puede extremarse más el arte de pintar y desplegar, de una manera casi plástica, ante la imaginación del que escucha, el cuadro concebido por el poeta.

Con esta ligera *Crónica* queda terminada la serie en que me propuse seguir, con observaciones y juicios, las principales obras que Calvo pusiera en escena. Escritas todas las *Crónicas* al correr de la pluma, por exigirlo así el fin á que iban encaminadas, no podrían ofrecer ni profundidad ni brillo, aun cuando no fueran tan cortos mi ingenio y humanidades. Pero el no poder realizar lo más, no es motivo para dejar de hacer lo posible dentro de las circunstancias que nos rodean.

En breve, Rafael Calvo nos abandonará en busca de nueva escena para sus triunfos. Quiero, pues, al despedirme, agradecerle en nombre de nuestra naciente cultura literaria su benéfica permanencia entre nosotros. Antes de su venida, los más ricos tesoros del teatro español antiguo y moderno eran poco menos que el libro de los siete sellos para la generalidad. Aun los que algo conocían de ellos por la lectura, estaban muy lejos de poder apreciarlos en todo su valor. De las obras dramáticas sólo puede juzgarse con acierto escuchando su representación. Entonces se las ve de relieve y en todo el esplendor de su hermosura. Al ausentarse, Calvo deja en nuestro criterio altamente colocado el ingenio dramático español, y en nuestras almas el recuerdo imperecedero de tantos dulces instantes pasados en ese delicioso arrobamiento que la belleza infunde. De hoy

más, al traer á nuestra memoria sus representaciones triunfales, nos parecerá ver desfilar ante nuestros ojos los personajes, ya serios, ya traviesos, generosos ó malvados, melancólicos ó risueños, de Lope, Tirso, Calderón, el duque de Rivas, García Gutiérrez, Ayala, Tamayo; y creeremos oír, ó nuevamente se desplegarán ante nuestra imaginación excitada, la música sonora de tantos versos armoniosos, el fulgor de tantas imágenes resplandecientes, el fiero rugido de Segismundo, la voz firme y justiciera de Pedro Crespo, el hondo lamento de don Álvaro, la enamorada expansión de Manrique, ó la espléndida pintura de Semíramis en boca de Menón; y todo ello, mezclado y confundido por la distancia, vendrá á nuestro espíritu como ráfagas de hermosura destinadas á ennoblecerlo y sublimarlo. ¡Misterioso efecto del poder de crear y del poder de interpretar, artísticamente complementados!

Todo esto ha realizado Rafael Calvo con sus dignos compañeros, en su doble visita, y todo esto hemos de agradecerle los que profesamos amor ardiente á la belleza pura y elevada.

Entiendo, no obstante, que no será esta la última vez que nos visite. Después de recorrer todos los países americanos de habla castellana, piensa volver á despedirse definitivamente de nosotros, antes de regresar á España. ¡Que el viento de gloria y de fortuna que le trajo á nuestras playas vuelva á hacerle pasar por ellas antes de dejarle en el *caliente nido* de la patria!

VICO

VICO

Desde las memorables representaciones de Rafael Calvo, ningún acontecimiento teatral se había producido entre nosotros equiparable al que hoy vemos desenvolverse en la magnífica serie de Antonio Vico. Y no es que nos hayan faltado, en ese lapso de tiempo, actores eminentes, de universal nombradía. Basta recordar los nombres de Novelli, Coquelin y Sara Bernhardt para tener por cierto que no ha sufrido quebrantos el brillo de nuestros escenarios. Pero el teatro francés moderno y contemporáneo es tan pobre de obras realmente artísticas, y las compañías italianas, por indigencia de la propia literatura y por la creciente frivolidad del gusto público, se hallan tan reducidas al repertorio francés, que en las representaciones de esos actores célebres no hay generalmente otro incentivo que el de su personal juego escénico, sin que nos sea dado disfrutar de esa profunda y deliciosa armonía que resulta de la doble excelencia de la obra y su interpretación artística. Ya no hay talento que baste á disimular la insufrible monotonía de un repertorio caduco, que alterna casi constantemente entre algunas extravagantes ingeniosidades de Dumas y el teatro de Sardou, superficial y artificioso, así en sus comedias humorísticas, como *Divorçons,* cuanto en la absurda *Teodora* ó en la horripilante *Tosca,* en las que se da todo al marco y á la pintura nada En tales espec-

táculos, la exhibición de los lujosos trajes de la actriz principal figura en primera línea, y contribuye considerablemente al buen éxito de boletería.

La superioridad de las representaciones de Vico consiste, pues, en que pone su gran talento de actor, sus facultades eminentes, al servicio del arsenal dramático más vario, rico y espléndido que se conoce en el mundo; arsenal que abarca dos siglos, y cuatro épocas completamente diversas; que ofrece obras maestras numerosas en todos los géneros; que ostenta carácter esencialmente original y propio, y cuyas creaciones geniales de la edad de oro, no son, como las del teatro clásico francés del siglo de Luis XIV, hermosas plantas de invernáculo, sino inmensa y magnífica selva crecida á pleno sol y á pleno ambiente, en donde, con incesante rumor, bulle la vida. Y para que el interés nuestro sea mayor, ese teatro está pensado y escrito en la misma insuperable lengua que hablamos, y corresponde á nuestra tradición literaria, y tenemos, por lo mismo, los argentinos, el honrosísimo derecho de llamarle *nuestro*.

Á algunos ha sorprendido aquí la naturalidad de Vico. Poseídos de una incompleta idea del arte escénico español, la manera de Vico los ha desorientado, y han resuelto la dificultad afirmando tranquilamente que el gran actor representa el paso más avanzado del arte de su patria hacia el que, según ellos, es común á franceses é italianos. Nada más infundado. En la escena española la naturalidad, la sobriedad, la verdad, tienen también abolengo, y puede muy bien un actor esencialmente castizo, como Vico, mostrarse adornado de todas esas bellas prendas sin salir de casa. Para probarlo ¿qué más se necesita sino recordar, entre otros no menos ilustres, los

grandes nombres y la gran tradición escénica de Julián Romea y Matilde Díez? Lo que hay es que en España, como en todas partes, ha habido dos escuelas en lucha, con tendencia la una á la declamación convencional y al énfasis, la otra á una interpretación más familiar y más sobria. De la combinación de algunos elementos de una y otra tendencia, y de ellos con las condiciones generales de raza y las peculiares del carácter y talento personal de los actores, que es al cabo lo que más importa, resultan luego matices infinitos, cuyo estudio, sin duda interesante, no es de este lugar.

Se olvida también, harto generalmente, que las maneras y recursos de interpretación deben variar según las condiciones, la época, el tipo ideal del teatro que se representa. No siempre la *poesía dramática* aspiró, como parece que ahora aspira (¡y Dios la castiga!) á dejar de ser *poesía*. No siempre se redujo á reproducir con mayor ó menor apariencia de verdad las escenas de la vida ordinaria, por su aspecto social. Tuvo ella por campo, en la tragedia griega, los grandes conflictos morales, abstracta é idealmente considerados, y el restablecimiento, con expiaciones tremendas, del alto equilibrio perturbado y roto por la pasión intemperante. Vivió en Shakspeare de la pintura y análisis de las grandes pasiones, hechos con verdad pasmosa en almas de escala máxima, vencedoras de la medida común. Reflejó, en gran parte del teatro español antiguo, los conceptos generales de la vida, como en *La Vida es sueño,* y los ideales caballerescos que centelleaban todavía en todas las mentes y movían todos los corazones. Resonó, por último, en la explosión romántica de nuestro siglo, con los rugidos de la pasión desbordada, aprisionando en las redes de

luz del verso lírico todo ese vago mundo de ensueños poéticos y ardientes aspiraciones del alma, que son también *realidad,* en cuanto en nosotros existen, pese al naturalismo militante de nuestros días, tan impotente en el teatro. ¿Cómo aplicar, pues, á inspiraciones dramáticas de tan diversa y á veces opuesta índole un método de interpretación uniforme? La entonación, el carácter general del recitado ¿ha de ser idéntico en las décimas de *La Vida es sueño* ó del *Don Álvaro,* y en el monólogo de *Hamlet,* y en el diálogo de una pieza de costumbres contemporáneas? Claro que no; y por eso las justísimas alabanzas con tan rara unanimidad tributadas á Vico en nada pueden ofender la memoria de Calvo, su no olvidado compañero. Este actor, esencialmente romántico, naturaleza meridional ardiente é impetuosísima, tenía su campo propio en los dramas ricos de arranques líricos donde hay que calzar espuela y ceñir cota y espada. Sus facultades, su manera, eran las adecuadas al género, y ese género tiene también carta de ciudadanía, otorgada por manos geniales, en las altas regiones del arte. Nuestro público lo comprendió así, con ese instinto colectivo, más seguro muchas veces que el de ciertos críticos, y á pesar de los rezongos de algunos, le llenó el teatro, y le colmó de aplausos, y escuchó con fruición aquel soberano decir de los versos, que ora surgían como esculpidos, ora volaban de sus labios en bandas rumorosas.

El arte de Calvo reflejaba la efervescencia imaginativa y la intemperancia de afectos propias de la primera juventud; el de Vico traduce la fuerza serena, la concentración y refrenamiento de pasiones intensas, hijas de la edad madura.

Hay entre ambos la diferencia que existe entre la mañana y la tarde, entre la primavera, con su explosión de flores, y el otoño, rico de frutos sazonados. Uno y otro tienen su prestigio y su encanto, tanto mayor, respectivamente, cuanto en más íntima consonancia se encuentren con la época, con la edad y el temperamento de los espectadores.

Pero no hay duda que á nuestra edad reflexiva (demasiado reflexiva), conviene mejor la sencillez y sobriedad de Vico. Y al par de ellas, ¡qué vigor y qué vuelo en este admirable actor!

Bastó al público la noche del estreno para apreciar en conjunto su valía; pero sólo viéndole en la serie ya considerable de sus trabajos posteriores, se ha podido admirar su flexibilidad y la extraordinaria abundancia de sus recursos escénicos. El relieve, la intención y la fuerza, indisolublemente unidos á la naturalidad más perfecta, me parece ser lo característico de su talento. Y esas grandes líneas generales con que sabe esculpir poderosamente los caracteres que representa, en nada estorban el detalle exquisito y fino, los rasgos parciales con que sin cesar los enriquece. Así evita la uniformidad y la monotonía, y se nos ofrece vario y ameno como la naturaleza. Esta libre y espontánea variedad de Vico es en él tan genial, que no hay medio de imaginar, por mucho que le conozcamos, cómo será su desempeño en obra en que no le hayamos visto todavía. Rasgos inesperados, sugeridos por una inspiración inmediata á que su gran maestría quita todo peligro, engendran en el espectador lo que éste desea siempre con avidez insaciable, la emoción nueva, y dan á cada una de sus funciones cierto carácter de *estreno*.

No falta en Vico la fantasía; pero es más poderoso en él el sentimiento. Y no hay como sentir bien para verse exento de exageraciones y extravíos. El corazón, con voz secreta, señala siempre el verdadero camino. ¡Dichoso quien le tiene y sabe escucharle!

Vico es de los pocos actores que, después de larga carrera, no quedan ajenos á los afectos que mueven el alma de los personajes que encarnan, sino que se entregan á ellos, uniendo en cierto grado saludable la emoción real á la emoción estética.

La recitación de este actor, aun en los versos de arranque lírico, tiene siempre carácter dramático. Separa y acentúa, poniendo especial intención en cada frase, y conservando el verso estrechamente atado al corazón y al pensamiento, para que no se alce y vuele, como vaga música del alma, por los espacios azules. Él hace servir su ritmo, sus disonancias y armonías, no para halagar el oído y envolver el espíritu en aromas, sino para hacer más eficaz é intensa la expresión dramática de los afectos. Tal es el fin último á que lo subordina todo.

De extraordinaria variedad y extensión es el repertorio de Vico, y asombrosa la flexibilidad con que triunfalmente lo recorre; pero si en algún género debe preferírsele, por estar más en armonía con sus facultades características, él es, á mi ver, el drama contemporáneo. Los papeles que requieren, más que la acción violenta, penetración serena é intención profunda, y en los cuales se revela un alma fuerte en perfecta posesión de sí misma, son los más adecuados á su gran temperamento artístico. Las reflexiones anteriores hacen de esta afirmación una simple consecuencia, y como tal, no necesita demostrarse.

Hay, sin embargo, algunas obras tradicionales ó históricas en que raya tan alto como en la que más, y así creo que, entre las que aquí lleva dadas, se alzan sobre todas sus soberanas interpretaciones de « El Alcalde de Zalamea », « Locura ó santidad », « Traidor, inconfeso y mártir » y « Un Drama nuevo ». En la interpretación del monumental Pedro Crespo (y especialmente en la conmovedora despedida del hijo, hecho soldado, interpretada con sencillez admirable), y en la tremenda lucha del drama de Echegaray, y en las fantásticas vicisitudes de la magnífica leyenda dramática de Zorrilla, no puede alcanzarse á más. En cuanto á la obra maestra de Tamayo, baste decir que Vico ha superado, sin duda alguna, las interpretaciones de Calvo, Coquelin y Novelli, sobre todo en el segundo acto. La transición, en la escena con Alicia, de las amonestaciones paternales á la ira del esposo ultrajado, fué realmente magistral é inspirada.

Las representaciones de Vico, tienen pues, en general, por el mérito eminente del actor y de las obras que interpreta, y en particular por las funciones clásicas con creaciones de los grandes dramaturgos antiguos, el carácter de solemnidades artísticas, como no presenciábamos hacía fecha, ni volveremos á disfrutar en mucho tiempo.

> ...¡Ay! que el cielo *nos* debía
> Tras de tanto dolor tanta alegría!

Vico hace aquí obra buena y trascendente, dando á conocer y obligando á apreciar nuestra gran poesía dramática tradicional y el arte escénico español, realzando á nuestros ojos el valer intelectual y artístico de nuestra raza,

de que en razón podemos enorgullecernos. Ello, es, además, especialmente oportuno, hoy que no falta quien nos señale, como único modelo digno de imitación, y de imitación servil, las frivolidades de la literatura parisiense de reciente hornada, que se pretende imponernos como moda de último figurín, ante la cual debemos abdicar de toda tradición castiza, de toda diversidad y originalidad de raza. ¡Y todo esto acompañado del formidable y novísimo argumento de las cláusulas largas, condenadas en nombre de la naturalidad y la espontaneidad de simbolistas y decadentistas, granulaciones morbosas, arte liliputiense, quinta-esencia del más ridículo artificio! No haya temor de que en tal abismo caigamos, mientras existan obras como « El Alcalde de Zalamea » en lo antiguo, y « Un Drama nuevo » en lo moderno, y grandes actores como Vico, para desplegarlas victoriosamente en la escena.

1893.

CRÓNICAS DRAMÁTICAS

Representaciones de María Guerrero

1897

ESTRENO

Para todo ánimo desapasionado y sinceramente amigo del arte la presencia, en uno de nuestros teatros, de la mejor compañía dramática española que hoy existe, no puede menos de ser un acontecimiento artístico importante, digno de la mayor atención. El teatro español, señaladamente el antiguo, tiene conquistado su asiento de gloria en las más altas esferas de las creaciones del ingenio humano, y la perspectiva de verle desplegarse ante nuestros ojos dignamente interpretado es una de las más hermosas y sugestivas que en su género pueden ofrecerse hoy al público de Buenos Aires.

A la excelencia en sí de tal programa, únese lo muy de tarde en tarde que logramos verle cumplido, con relación á los de procedencia francesa ó italiana, que son los más abundantes. Además, lo que del teatro español conocemos por la interpretación de grandes actores, como Vico y Calvo, se refiere casi exclusivamente á aquellos dramas en que el mayor interés descansa en los tipos y caracteres de hombre, por la insuficiencia de las actrices españolas que nos han visitado. Tócanos, pues, ahora la buena suerte de ver á cargo de una actriz tan notable como se ha revelado anoche María Guerrero, los interesantes tipos de mujer en que tanto abunda nuestro teatro. Propóngome, pues, seguir con crónicas semanales el curso de tan interesantes representaciones, haciendo

un ligero estudio de las obras puestas en escena en cada semana, de su interpretación, y de las *cuestiones de arte* que susciten.

La obra elegida para el estreno fué *La niña boba,* de Lope de Vega (en el original de Lope se titula *La dama boba).* Cualquier estudio detenido y prolijo que de ella quisiera hacerse sería mera pedantería. Es esta una obra ligera y graciosa, sin profundidad ni trascendencia alguna en el argumento ni en los caracteres, sin intención social ni filosófica. ¿Cuál es entonces su mérito, y por qué resulta deliciosa? ¡Ah! porque posee ese misterioso *no se qué* puesto en ella por la mano misma de la poesía, quiero decir, de Lope de Vega, y que en vano se busca en tantas y tantas obras, de esas que quieren deliberadamente ser la *reproducción exacta de la realidad,* y no nos dan más que una verosimilitud prosaica, sin interés y sin encanto. En obras como *La dama boba,* hija exclusiva de una imaginación fresca y luminosa, sin trascendencia ni grandeza, pero con el íntimo secreto de la verdadera poesía, el análisis crítico huelga y debe sustituírsele por el simple testimonio de nna deliciosa impresión. Admiremos la belleza y aspiremos el aroma de esa flor pura y fragante, sin ajarla poniendo en ella nuestras manos.

Lo que sí cabe es hacer resaltar cuan erróneo concepto se tiene hoy vulgarmente de lo que es, ó debe ser, la verdad en el arte, y con qué ramplonería prosaica se habla de *realismo* y de reproducción fotográfica de la realidad, y se proscribe, en su obsequio, el verso de la escena! Ha bastado modo tan ruin de entender las cosas para que la *poesía* drámatica se derrumbe desde las cumbres de Sófocles, Shakspeare, Molière, Corneille, Racine, Tirso,

Calderón y Lope de Vega, hasta los obscuros y mezquinos valles de Dumas, Sardou, Rovetta, Ferrari y compañía, dramaturgos *en prosa* (en toda la extensión de la palabra), y mucho más esclavos que aquéllos de la realidad vulgar. Y mientras casi toda la reciente producción teatral agoniza ya, bastóle á *La dama boba* ceñirse alas de poesía para volar, inmortal, sonriente y encantadora, por encima de tres siglos.

Grande era el interés que la llegada de María Guerrero había despertado en nuestros aficionados, y me es grato consignar que el resultado del estreno ha correspondido en un todo á la espectativa. No es mi intento ahora emitir juicio definitivo sobre la notable actriz que anoche hemos conocido. Para hablar en conciencia es menester verla más y en diversas piezas. Pero sí afirmaré que la primera impresión no podía haberle sido más favorable. Se trata, sin duda alguna, de una artista distinguidísima, que une á una bella presencia y á un semblante sumamente expresivo, un arte delicado y fino para expresar, tanto las rápidas transiciones de la sensibilidad y el pensamiento, como sus mas leves y delicados matices. Hay en ella una alegría sana, luz, abundancia, entusiasmo, tan culto como comunicativo, que desde el primer instante embelesan y subyugan. Su arte ha llegado á ser lo que es, no por copias ó imitaciones serviles de gustos extraños y poco adaptables al ambiente en qne debe actuar, sino por medio de una inteligente selección de los propios elementos de raza, y de sus facultades personales. Por eso es tan fina y exquisita como española.

Su caracterización de Clara en *La niña boba,* es un prodigio de propiedad, de gracia culta y espontánea, de intención picaresca, de matices delicados. ¡Cómo sabe

mostrar y hacer interesante su amor por Laurencio, en medio de su bobería, ya real, ya fingida! ¡Y qué manera de detallar y hacer sensible su gradual transformación de boba en discreta, por milagroso influjo de ese amor vehemente! El público, subyugado por arte tan sutil y primoroso, la seguía en sus menores gestos y actitudes, demostrándole á cada paso con sus aplausos que comprendía y apreciaba toda su intención y su alcance.

La conquista del público por la admirable actriz llegó á ser completa y definitiva en el monólogo de Echegaray, *El canto de la Sirena,* donde reveló habilidad y gracia inimitables, tanto en el relato, como en las canciones francesas y españolas intercaladas.

Del resto de la compañía, incluso el primer actor señor Díaz de Mendoza, nada puede decirse por hoy, pues la pieza de estreno no permitía entrever sus verdaderas condiciones artísticas. Baste decir que todos se condujeron en ella discretamente. En cuanto al señor Donato Jiménez, que hizo el papel de D. Manuel, es ya antiguo conocido nuestro (vino con Rafael Calvo) como actor correcto y de conciencia.

Terminó la artística velada con *La sota de bastos,* en que el actor cómico señor Manuel Díaz, en el papel de soldado andaluz, se mostró graciosísimo y mantuvo al público en la más franca y constante hilaridad. Es una regocijada promesa para la temporada que se inicia.

En suma, una representación exquisita é inolvidable, que el público ha saboreado con fruición, y que si no basta todavía para investigar cómo, en qué modo, y con qué latitud es actriz eminente la señora Guerrero, sobra para afirmar, sintéticamente, que en la comedia lo es.

El Estigma. — Mariana. — La loca de la casa. — Tierra baja. — El desdén con el desdén. — La segunda dama duende.

Después del estreno de esta compañía, con *La niña boba,* de Lope de Vega, las representaciones se han sucedido á diario con obras de diversa índole y mérito, en las cuales han podido holgadamente desplegarse las facultades escénicas de María Guerrero y apreciarse el verdadero valer del primer actor señor Díaz de Mendoza, así como el de la compañía en conjunto. La opinión es unánime al respecto, y yo no vacilo en adherirme á ella: es esta, no sólo la mejor compañía drámatica española que haya venido al país, sino también, una de las más excelentes y completas entre cuantas nos han visitado hasta el día. A más de sus primeras figuras, hay en ella discreción general, homogeneidad, buen gusto, esmero en los pormenores, que dan á su conjunto un aspecto culto, brillante y simpático.

En cuanto á su repertorio, cualesquiera sean las objeciones que tal ó cual obra merezca, es importante y variado, y comprende buena parte del tesoro español antiguo y moderno en lo que tiene de más selecto. Sin renunciar, pues, al derecho que la crítica tiene de señalar sus deficiencias y las que puedan observarse aquí ó allá en su interpretación escénica, puede desde luego

afirmarse que la expectativa del primer momento se ha convertido en aprobación franca de una hermosa realidad, destinada á dejar entre nosotros los recuerdos más indelebles.

El Estigma, de Echegaray, siguió inmediatamente, como contraste, á *La niña boba.*

Reconócense generalmente en Echegaray dos épocas ó maneras distintas: la de sus dramas ultra-neo-románticos, caballerescos y apasionados, y la de los conflictos morales y terribles luchas de conciencia de época moderna ó contemporánea. A mi juicio, tal división peca de artificial, ó á lo menos de superficial, pues atiende á condiciones y circunstancias externas más que á la esencia y substancia de sus ruidosas obras. Fuera de que en las de su primer tiempo las hay de costumbres ó conflictos modernos, como *El Gran Galeoto* y *Ó locura ó santidad,* hasta en las más recientes pueden fácilmente observarse la misma constitución orgánica, la misma tendencia, las mismas condiciones íntimas. Esas condiciones son las de un romanticismo radical (en el sentido de la escuela militante que llevó este nombre en nuestro siglo), basado, no diré en lo *extraordinario,* sino más bien en lo *anormal y violento,* en lo extraño, cuando no en lo monstruoso. Disiento, pues, completamente con los que, como la Pardo Bazán, quieren ver en Echegaray un continuador genial de la tradición dramática española de la edad de oro. Una vana apariencia los engaña. La dramaturgia española antigua es poética, idealista (en el buen sentido de la palabra), pero sana, normal y fundamentalmente verdadera. Lo extraordinario, lo grande, lo sublime, á que

tantas veces llega, no se opone á la naturaleza, no rompe sus leyes, sino que es su más alta expresión, su cumbre misma. El abismo que media entre oponerse al sentido común, y superarlo, como se le puede superar en la vida, es el mismo que separa una y otra dramaturgia, uno y otro idealismo. El uno eleva, el otro falsea la naturaleza humana. En el drama español antiguo, como en toda verdadera obra de arte, la poesía es «una potencia que tiene por raíz exacta la verdad.» Y bien, es esta *raíz exacta* la que falta siempre, ó casi siempre, en las obras de Echegaray, y por eso, al remontarse en alas de su imaginación excitada, va fatalmente á caer fuera del mundo y de la vida. Tal es el funesto lazo que une todas sus producciones, de cualquier época que sean, y hace quimérica toda división substancial de ellas. ¿En qué se distinguen, pues, las primeras de las últimas? Sólo en los procedimientos externos, en la habilidad y destreza, en todo cuanto constituye la técnica del arte, el *oficio,* y en la astucia con que llega á disimular muchas veces la falsedad ó violencia del dato que le sirve de base, ó de su principal desarrollo. En todo esto Echegaray ha hecho progresos evidentes y muy notables. Su talento, tan férreo y rígido en su primera época, tan decidido y franco en sus violencias, tan abrupto y pedregoso en su dicción y en su estilo, ha suavizado sus ángulos, se ha hecho más flexible y y ameno, y ha llegado en algunas de sus últimas obras á dar muestras de una fluidez de que nadie le hubiera creído capaz. En este punto se ha rectificado admirablemente á sí mismo, siendo su propio crítico; y se ha lanzado en curiosas exploraciones de las novísimas tentativas drámaticas de algunos autores extranjeros, especialmente de Ibsen. Pero su vicio orgánico subsiste

íntegro, y buena prueba, de ello es *El Estigma,* y aun la misma *Mariana,* de que hablaré después.

Desde luego, el dato sobre que reposa toda la obra, si no imposible, porque son muy pocas las cosas que no puedan suceder alguna vez en el mundo, es anormal y raro hasta dejarlo de sobra. Se trata de un hombre que para evitar una mancha á la memoria de su padre, confiesa como suya una falta cometida por éste, y sufre con abnegación en una cárcel el castigo correspondiente. Cuanto de malo sucede á Roberto Pedrosa en todo el curso de la obra es consecuencia de ese extraño suceso. Aceptado este antecedente, el autor, queriendo dar pruebas de templanza, pone á su héroe en relación con una familia excelente, que le tiene viva simpatía por su talento y la gran posición política que había sabido conquistar, antes que fuese públicamente conocida su afrenta (lo cual no deja también de ser raro). Propalada ésta por un periódico, Roberto pudo limitarse á reconocer la verdad del hecho, pero afirmando categóricamente su inocencia ante la familia de su novia (como antes lo hiciera su protector D. Próspero), sin entrar en mayores explicaciones, ni infamar la memoria de su padre, cuya falta, al fin y al cabo, tenía grande atenuación por el móvil que le había guiado. Eugenia y su padre no querían otra cosa sino juzgarle inocente, y hubieran preferido su palabra á la misma sentencia judicial. Al menos para la enamorada Eugenia no habría sido dudosa la elección. Pero como en tal caso no habría drama, ni suicidio final, el autor hace que Roberto confiese públicamente su delito por medio de una carta que lo hunde del todo. La falsedad y lo absurdo de tal proceder saltan á la vista. En cuanto al suicidio, podrá explicarse como un acto de aturdi-

miento irreflexivo, pero no como natural consecuencia de la situación creada, pues nada tenía que ganar con él la memoria del padre de Roberto. Negando la verdad de lo que acababa de divulgar Eugenia, se lograba mucho mejor lo que Roberto quería á toda costa: conservar inmaculada una santa memoria.

La representación de esta obra sirvió para revelar al público el sólido mérito del primer actor señor Díaz de Mendoza, de quien no se esperaba, por falta de noticias á su respecto, un desempeño tan brillante. Es, sin duda alguna, un actor excelente, en quien se aunan la sobriedad y la elegancia, con el relieve y la intensidad dramática. Debe decirse, en honor suyo, que no busca nunca con impaciencia ocasiones de lucimiento: sabe esperar que la ocasión le salga al encuentro para dar al pasaje el brillo ó la fuerza que necesita.

En cuanto á María Guerrero, mostró en *El Estigma* otra faz de su talento: el vigor drámatico. Hizo una Eugenia excelente, y supo conmover hondamente al público en su última y patética entrevista con Roberto. Creo, sin embargo, que su genialidad artistica, lo que hay en ella de más propio y característico, se muestra mejor en la alta comedia, en la expresión de los matices más delicados del sentimiento y del carácter. Esta finura exquisita de su arte ha dado pretexto para que se la afilie en la escuela francesa, negándole, sin más trámite, el españolismo que ella tan sinceramente confiesa. No deja de ser curioso ese exclusivismo que lleva á circunscribir en una nación ó raza determinadas todo lo que parece bueno. Para razonar así es necesario olvidar el canto y los artificios declamatorios de que adolecen, sobre todo en el drama de pasión, muchos actores franceses, sin excep-

tuar á la gran Sara, con todo su extraordinario talento. La declamación enfática ha dominado también en Francia, y ha sido allí combatida. La famosa Adriana Lecouvreur fué una revolucionaria á este respecto, y causó por ello gran impresión en el público, habituado á los actores cantantes, cuya raza no se ha extinguido allí todavía del todo. La canturria de Sara Bernhardt en los pasajes de ternura amorosa, aunque sea menos antipática que otras, no deja de ser falsa y artificiosa, y, á la larga, aburrida. Por otra parte, sería pueril negar que la selección dentro de los elementos propios de una raza inteligente y civilizada (en cuyo arte escénico figuran verdaderos apóstoles de la naturalidad y el buen gusto, como Julián Romea y Matilde Díez) puede dar por resultado ejemplares exquisitos, sin dejar de tener carácter nacional. El *champagne* es ciertamente superior al Valdepeñas; pero también es español el Jerez.

Al *Estigma* siguió *Mariana,* drama escrito por Echegaray para María Guerrero, y premiado por la Academia Española. En él, mejor que en ningún otro de su autor, se manifiestan y comprueban los progresos y modificaciones de procedimiento á que antes me he referido. Nunca se mostró Echegaray tan sutil y flexible, tan culto y elegante, y aun diré tan cauteloso, como en los tres primeros actos de *Mariana.* Sobre el fondo borrascoso del carácter de su protagonista, ha hechado el velo de la gracia, la volubilidad y la coquetería, ora cruel, ora traviesa. Cuando Daniel se desmanda en sus encarecimientos de amor, Mariana se apresura á llamarle «romántico» ó «exagerado», antes que lo haga el público. Ha introdu-

cido, además, algunas escenas y tipos de carácter cómico sumamente amenos; como don Cástulo y sus interminables *solos* arqueológicos, que al fin llegan también á serlo un tanto para el público, por exceso de realismo.... real.

Las formas más flexibles y elegantes, aunque no exentas de afectación, ocultan, pues, durante tres actos la tormenta que se aproxima, y que estallando al final del tercero, ha de convertir lo que parecía alta comedia en melodrama tremendo. Pero el neo-romanticismo de Echegaray palpita en el fondo de toda la obra. En él está hundido toda la historia de Mariana. En su infancia, en su adolescencia, en su edad adulta, no hay un rayo de luz. El desorden, el libertinaje, la intemperancia la rodearon por todas partes, como hija y como esposa, y envenenaron su bondad nativa, haciendo de su carácter una extraña mezcla de generosidad y escepticismo, de buenas y malas tendencias. Romanticismo hay también, y algo trasnochado, en el recuerdo que Mariana y Daniel hacen de las circunstancias en que se conocieron, al dar á un tiempo limosna á una criatura harapienta; en el amor al *martirio amoroso,* de Daniel, que después de la atroz é incalificable conducta de Mariana al fin del primer acto, vuelve á visitarla en el segundo como si nada hubiera sucedido; y, por de contado, en todo el espeluznante epílogo.

La falsedad esencial de este drama es evidente, á pesar de sus atractivos externos. ¿ Quién es el que en la vida real transforma su escepticismo teórico, su menosprecio de la humanidad, ó de parte de ella, en crueldad determinada y concreta para con un hombre excelente y á quien se profesa simpatía, y hasta un principio de amor? Pues

tal hace Mariana con Daniel. Que el escepticismo engendrado en ella por su triste historia la llevase á no amar, á no casarse, sería lógico y comprensible. Pero que simpatizando con Daniel, se divierta en torturarlo atrozmente para vengar en él las infamias del seductor de su madre y el libertinaje de su marido, es simplemente absurdo. Eso es forjar caracteres, no con sangre y vida, sino con huecas teorías. Si Hamlet hace lo mismo y peor con Ofelia, en la cruel escena en que le señala el convento, debe ello atribuirse al desvarío real que á veces le asaltaba, en medio de su fingida locura: no cabe otra explicación racional.

Falso, y hasta grotesco, es asimismo el tipo de don Pablo, general valeroso y caballero cumplido, obstinado en casarse con una mujer que no le quiere, para domarla ó matarla después, como hizo con su primera esposa. En realidad, no tiene más oficio que el de empuñar el revólver con que ha de matar á Mariana en el epílogo. Pero lo más falso de todo es la escena capital de la obra, sobre la cual toda ella reposa. Me refiero al final del tercer acto, en que Mariana, al saber casualmente que Daniel es hijo de Alvarado, levanta una muralla entre ella y su novio, ofreciendo exabrupto su mano á don Pablo, en presencia de cuantos se hallaban en casa de don Cástulo conversando de antigüedades. Ante situación tan inesperada, era natural que Mariana meditase lo que debía hacer y se tomase para ello algún tiempo. Nadie adopta con tanta prisa resoluciones tan extremas, y si se adoptan, y son absurdas, no se mantienen. Además, para morir, antes que rendirse á Daniel, no necesitaba nombrar verdugo á don Pablo: bien podía matarse ella misma. Tampoco necesitaba quedar ante el hombre que amaba como una

desalmada infame. Pero sí era necesario dar el golpe allí mismo y sorprender al público; y era necesario, sobre todo, que hubiera drama por fuerza, donde naturalmente no podía haberlo. *Mariana* es, pues, una obra tan artificial como brillante, y no se concibe cómo la Academia Española ha podido anteponerla á la admirable *Dolores.*

Con *La loca de la casa,* de Pérez Galdós, entramos en un mundo nuevo, ó, más bien, volvemos al verdadero mundo. ¡Cómo se respira en ella, desde el primer instante, el ambiente sano y fuerte de la realidad humana! Galdós ha querido pintarnos dos grandes corrientes sociales en lucha: lo más alto y puro del espíritu cristiano, y el impulso egoísta y primitivo de la naturaleza, que alienta á cierta clase inferior de la sociedad: Victoria y Cruz. Son estos, pues, tipos representativos, lo que no quita que posean también carácter propio é individual. La lucha se prepara interesante y magnífica en los dos primeros actos, que son excelentes y anuncian un gran poema drámatico. El tipo de Cruz tiene un vigor natural extraordinario, y no obstante su brutal egoísmo, la fuerza y robustez de su constitución moral y física le hacen interesante, y en cierto modo simpático. Victoria, con su espíritu de abnegación cristiana, con su perfume místico que la inclina al claustro, es el polo opuesto. Nada más hermoso que la escena en que Cruz revela su modo de ser y de pensar ante los Moncadas y Malavellas. Ni valen menos la última del primer acto, en que la monja aparece ante su padre atribulado, con la palma del triunfo en la mano, como visión ideal y promesa de victoria; y la del segundo acto entre Victoria y Cruz, cuando aquélla quie-

re y no se atreve á ofrecérsele por esposa, para salvar á su padre de la ruina.

Por desgracia, los dos últimos actos no responden á esa magnífica sinfonía. No se comprende, en verdad, cómo ha podido sufrir Galdós tal equivocación en el curso de una obra tan soberbiamente comenzada. Celebrado el matrimonio entre Victoria y Cruz, nos preparamos á presenciar el trascendental combate entre esos dos grandes caracteres; pero, en vez de eso, sólo asistimos á una tenaz riña conyugal de muy inferior categoría. La tentativa civilizadora de Victoria sobre Cruz, se reduce al empeño de sacarle unos pesos para ciertas obras de caridad. Y el Cruz de los dos actos primeros, brutal y fuerte como un toro, se trueca en un avaro vulgar, dispuesto á dejarse insultar por los mismos que desprecia, con tal de ahorrar algunos cuartos. Para mayor incongruencia, resulta además, al fin, un hombre sentimental, que afloja la bolsa de puro contento al saber que Victoria le va á dar un hijo. ¡Lástima de obra maestra malograda!

De todos modos, los dos primeros actos, además del alto respeto que por sí mismos merecen, demuestran que la acción de un gran novelista sobre el arte dramático puede ser á éste sumamente benéfica, por lo mismo que atiende menos á los recursos del *oficio,* y más á la íntima realidad humana. Y demuestran también que es vulgaridad flagrante condenar á un novelista, por el hecho de serlo, á impotencia dramática. El teatro contemporáneo necesita sangre nueva. A fuerza de maestría escénica, se ha concluido por forjar para él en todo un sistema especial, y así tenemos una moral de teatro, un amor de teatro y caracteres de teatro que poco ó nada

tienen que ver con sus similares del mundo. Por eso el mayor elogio que suele hacerse á una obra de teatro, es su *teatralidad!* Por mi parte, me quedo con la *Realidad.*

Tierra baja, de Guimerá, obra poco adecuada á las condiciones artísticas de María Guerrero, ofreció, en cambio, ancho campo al señor Mendoza para lucir brillantemente las suyas. Nadie sospechó, al aplaudirle en *El Estigma*, que pudiese triunfar de tal modo de lo que parece más ingénito en él, y llegar á reproducir con tanto vigor y relieve el tipo inculto y cerril de Manelich.

En cuanto á la obra, me parece de más apariencia que substancia. Fundada en un dato repugnante, expuesto ante el público con el más absoluto descaro, forma excepción á la tradicional decencia y decoro de la escena española. La situación de Marta con respecto á Manelich, recuerda demasiado, en los dos últimos actos, á *Le Maître de Forges*, y la escena última á *La Dolores*, con la desventaja de ofrecer á la vista el pugilato mortal. Su mayor interés está en la enérgica pintura del pastor salvaje. La acción contiene inverosimilitudes de bulto; pero corre por ella un vigoroso aliento poético.

Los lunes clásicos se inauguraron con la famosa comedia de Moreto, *El Desdén con el desdén*, precedida de *Los habladores* de Cervantes. De la obra maestra de Moreto nada queda ya por decir. Inspirada en dos obras de Lope, *Los Milagros del desprecio* y *La Hermosa fea*, supera á ambas infinitamente, y hay que admirarla como una de las obras escénicas más perfectas que ha produ-

cido hasta hoy el ingenio humano. En las obras de Lope, la idea está sólo apuntada, y mezclada (sobre todo en *La Hermosa fea*) con aventuras incongruentes que la esterilizan casi por completo. Moreto ha hecho con ella un delicioso análisis psicológico, mostrando grado por grado cómo el despecho de Diana se convierte en amor, y cómo éste se insinúa y crece en su corazón hasta avasallarle del todo. Esta acción pura y sencilla, desarrollada íntegramente en el alma de Diana, no ha necesitado en ningún instante el auxilio de un hecho exterior, y lleva en sí misma toda su amenidad é interés. Dibujar y pintar esa *miniatura* psicológica con tanta delicadeza como donaire, con tan elegante naturalidad, ha sido una maravilla del arte. Hay en ella la rica y esbelta simplicidad del genio griego.

Esta joya dió ocasión á nuevo y merecido triunfo de María Guerrero y sus discretos compañeros. La parte de Diana fué matizada por la eminente actriz del modo más primoroso. Polilla halló también en el Sr. Díaz un buen intérprete.

Representóse anoche, por último *La Segunda dama duende*, arreglada del francés por Ventura de la Vega. Es una elegante comedia de aventuras, amena y de buen gusto, sin mayor importancia, y que dió ocasión á María Guerrero para cantar, en traje característico, algunas deliciosas canciones gallegas de melancolía infinita.

Lo positivo. — La Dolores. — El vergonzoso en palacio. — Mancha que limpia. — Marta la piadosa.

El entusiasmo y simpatía que desde el primer instante logró inspirar la compañía dramática española del Odeón á cuanto hay de más culto y distinguido en nuestra sociedad, no ha hecho sino acentuarse más y más en el transcurso de la última semana. Buena prueba de ello son los repetidos y unánimes aplausos tributados por público tan selecto á esas representaciones brillantes y llenas de sabor artístico, que harán realmente memorable esta gran campaña del arte dramático español entre nosotros.

La primera obra representada después de mi último resumen, fué *Lo Positivo*, de Tamayo y Baus. Sábese que el pensamiento de ella fué tomado de una comedia francesa, hoy olvidada; pero no creo que esté demás copiar aquí lo que el mismo Tamayo dice con respecto á este *préstamo* en la *Advertencia* que precede á la obra:

«Esta comedia es una imitación de la que escribió en francés León Laya con el título de *Le Duc Job*, y la cual se estrenó en París á 4 de Noviembre de 1859.

«*El Duque Job* tiene once personas, cuatro actos y cincuenta escenas. En *Lo Positivo* está reducido á cuatro el número de personas, el de actos á tres, y el de escenas, á veinticuatro. Casi todo el diálogo puede pasar por ori-

ginal en esta última composición dramática; nueva es también la mayor parte de sus escenas; el desarrollo de la acción y de los caracteres difiere no poco en ambas producciones.»

Con esto, la obra española ha resultado tan interesante como sencilla, y da en su estructura, en su hermoso diálogo, por todas partes, pruebas evidentes del buen gusto y la maestría escénica de Tamayo. Lo único que puede incomodar algún tanto en esta linda comedia es el prurito moralizador, puesto en ella demasiado en claro. El autor no se contenta con dejar implícita la lección moral, sino que se empeña en sacarla á relucir á cada paso por boca de tal ó cual personaje. Va tan adelante en este empeño, que aun á la misma Cecilia, tan inclinada á lo *positivo*, la hace expresarse satíricamente, en la bella escena de las cuentas, sobre el gusto de la alta sociedad por las funciones de ópera y la vana ostentación á que dan motivo. Es una incongruencia, producida por esa obsesión de la moralidad en el teatro, dominante en la época de Tamayo y López de Ayala, y explicable como reacción contra los desbordes apasionados, sin freno y sin ley, del romanticismo anterior. No se advertía entonces que la lección moral, puesta como primordial objeto del arte, le hace didáctico, le enfría, impide la contemplación objetiva y desinteresada de la realidad humana, y sustituye á ésta las ideas, doctrinas y aspiraciones personales del escritor, cuya influencia inmediata se siente en cuanto hacen y dicen los personajes que maneja.

El desempeño de esta comedia por la compañía del Odeón fué excelente. En la escena de las cuentas, y sobre todo, en la lectura de la carta, María Guerrero se mostró, á la vez, actriz de inspiración sincera y de arte consu-

mado, uniendo el sentimiento intenso á los matices más finos. El señor Donato Jiménez estuvo correctísimo en su papel de don Antonio, y desplegó, más que en ninguna otra obra de esta temporada, sus buenos recursos de veterano de la escena.

¡La Dolores! ¡Qué raro, qué difícil, y qué enorme ventura, clavar con tanta gallardía la flecha artística en el centro mismo del blanco! ¡Qué desahogo, qué dulce expansión para la crítica sincera el poder reconocerlo y proclamarlo así á todos los vientos!

Estrenada con aplauso en Barcelona, dióse por primera vez en Madrid como cosa de menor cuantía, y la crítica periodística apenas reparó en ella. La Pardo Bazán, con su seguro instinto, subrayó su representación con un bello artículo en su elogio, ensalzando á la vez la nueva, sana y vigorosa corriente dramática que la traía á gloriosa vida; pero Clarín, sin sospechar lo que tenía entre manos, se contentó con señalar desdeñosamente tal ó cual expresión poco feliz, como pudiera hacerlo el dómine Valbuena.... Así empezó su curso por los espacios del arte ese drama admirable, que sólo reconoce un rival en la escena española desde la aparición de *Consuelo* hasta la hora presente. El más luminoso análisis que de él se ha hecho se debe al crítico catalán José Ixart. Con *Realidad*, de Galdós, él forma, en mi sentir, la mejor y más alta expresión de la escena española contemporánea, después de la obra maestra de Ayala.

La Dolores pertenece al género dramático que llamaríamos *popular*, si atendiésemos á la índole de su

argumento y al ambiente en que está inspirada, prescindiendo de la cultura literaria de su autor, que ha ido á buscar, en virtud de ella, y *reflexivamente*, esa viva fuente de poesía. La acción pasa entre gente inferior de un pueblo de Aragón, famoso por la entereza y obstinación de su carácter, así como por el vigor y el ímpetu de sus pasiones. Sorprender los afectos y conflictos de la vida en su integridad humana, antes que se desfiguren por las atenuaciones y artificios de los refinamientos sociales, tal ha sido, sin duda, el designio fundamental de Feliú y Codina, bien digno de un artista de raza. Él encierra, además, un trascendental propósito de renovación, dentro del teatro contemporáneo, de la gran tradición realista española, la de la Celestina, la de la novela picaresca, la de Cervantes, la de Ramón de la Cruz, y bajo ciertos aspectos, la de Bretón de los Herreros; renovación que en la novela ha dado por resultado una verdadera explosión de obras maestras del más grande de los artistas españoles contemporáneos: Pereda.

La acción de *La Dolores*, tan simple como dramática, se desenvuelve con verdad perfecta y rapidez fulminante, sin auxilios de circunstancias imprevistas ó externas, sin efectismos ni supercherías teatrales. Toda ella nace del combate á muerte en que están empeñados, Dolores, la amante burlada, y Melchor, su vencedor jactancioso. Al desarrollo de esta acción, familiar y trágica, va unida, por modo admirable, la pintura de costumbres y el colorido local. Así se enlaza lo contingente de lugar y tiempo á la eterna verdad humana, y resulta ésta, no vaga y simbólica, sino concreta y viva como la realidad misma.

Caracteres de primer orden hay tres. El de Lázaro, sobre todo, está admirablemente concebido y trazado.

Nada más verdadero é interesante que esa alma normalmente tímida y sumisa, pero con el germen bravío de la raza en sus más ocultos pliegues, pronto á desarrollarse con ímpetu al calor de la pasión y en la tempestad de los celos. Asistimos con él á una verdadera evolución psicológica.

Dolores, toda absorbida por su deseo de venganza, no es, sin embargo, carácter rígido de una pieza. Mujer al fin, cede un instante, engañada por los fingidos ruegos de Melchor; y más tarde, cuando está ya próximo el logro de sù propósito, el nuevo amor que siente por Lázaro introduce la confusión en su espíritu, y teme por él, y vacila, y hace, aunque infructuosamente, cuanto está en su mano por evitar la catástrofe. Á su gran energía natural une, por otra parte, ese disimulo jovial y burlón, esa aparente serenidad, tan propios de su situación y de su sexo. Siente con delicadeza algo superior á su clase.

En cuanto á Melchor, está formado por una mezcla de valor y de jactancia, de cálculo frío y de amor propio obstinado que le lleva á no querer soltar del todo su antigua presa y á desafiar sus amenazas, no porque le convenga, sino por ser amenazas. No es, por cierto, el menor triunfo de Feliú el haber trazado tan magistralmente esos tres caracteres en medio de una acción tan sencilla como rápida. Es que esa acción no está superpuesta, sino que nace íntegra de los caracteres mismos y no viene á ser más que su natural resultado.

Las demás personas son secundarias. El andaluz bravucón, aunque ameno, tiene larga parentela en el teatro y parece una reminiscencia bretoniana.

En cuanto al diálogo y la forma de expresión, tienen en los pasajes culminantes toda la energía y desnudez

apetecibles para manifestar la pasión de un modo inmediato y vibrante; pero en momentos de menor empeño descubre á veces el cuidado de la composición literaria, y se advierte el sabor y la imitación de modelos anteriores, bien que de los más señalados por su sencillez y buen gusto.

La Dolores está escrita en verso. Yo no le haré por ello un cargo, sino un elogio. El verso, manejado con sobriedad, no para dar expansión á inoportunos lirismos, sino para aumentar el vigor dramático, como en *Consuelo*, como en *El Haz de leña*, da una belleza más á la obra escénica y le comunica el temple ideal y el cuño artístico propios de toda noble concepción estética. La belleza tiene sus fueros, y por ellos se admite, no sólo que se ponga el drama en verso, sino también en música, por más que nadie hable cantando. Que lo diga Wagner. Esa ha sido, además, la forma predilecta de todos los grandes dramaturgos antiguos y modernos, que no quisieron olvidar que el género cultivado por ellos se llama *poesía dramática*. Y si se arguye que la prosa es más propia en los dramas ó comedias de carácter social, entre gente de levita, no discutiré ahora ese punto y me limitaré á observar que esa es sólo una especie dramática entre muchas, y no la de mayores ventajas para el gran arte, y que no pertenece á ella *La Dolores*.

El Vergonzoso en palacio puede definirse como el arte de hacer mucho con nada. No hay en esta deliciosa comedia de Tirso caracteres propiamente dichos, y su acción se reduce á unas cuantas aventuras superficiales, no bien trabadas entre sí. Pero la Musa del gran fraile

mercedario entró en ella, y formó un ambiente luminoso, en el cual tendió los hilos invisibles de la seducción y el encanto, destinados á aprisionar, como en red mágica, la imaginación de los hombres. ¿Dónde se oculta hoy esa virtud soberana? ¿Quién sería capaz de imaginar en nuestros tiempos, con tan sencilla naturalidad, una escena tan aérea y primorosa como la del fingido sueño de Magdalena en presencia de Mireno, en la que no se sabe qué admirar más, si el encanto indefinible que de ella fluye ó la tenuidad de la materia con que está modelada? Mostróse en ella María Guerrero tan ideal y tan real á la vez como la escena misma, y ha sido éste, sin duda, uno de los momentos en que mejor ha logrado esa difícil fusión del actor con lo que representa, de la verdad con el arte.

El *arreglo* moderno de esta pieza es, como casi todos los de su género, tan inepto, que ella resulta poco menos que ininteligible para quien no conozca el original. Casi no hay refundidor de esos que entienda, ni remotamente, la índole holgada, errátil y varia como la vida, del antiguo teatro español, y la respete en su esencia al introducir ciertas modificaciones necesarias. Empeñados en reducirle á la más rigurosa unidad de acción, y aun de lugar, incompatibles con su libertad genial, no vacilan en arrancar con torpe mano cuanto sirve para darle color y ambiente, para mostrar la acción principal naturalmente ligada con lo que la antecede ó acompaña (aunque no tenga directa relación con ella), en el complexo movimiento de la vida. En cambio, se despachan á gusto introduciendo versos y hasta escenas enteras de su cosecha, con lo cual la profanación viene á ser completa. Dios los perdone; pero aquí en la tierra sólo merecen la horca.

Va resultando ya monótona, y hasta vulgar, la crítica de los dramas de Echegaray, á que da siempre nueva ocasión el famoso dramaturgo con su producción incesante. Existe unidad tan inquebrantable en lo esencial de sus cualidades y defectos, que por más que varíe los argumentos y el ambiente de sus obras, la crítica de una puede servir para todas. Brillo, efectismo, falsedad íntima, caracteres-muñecos, acción impelida por accidentes externos, fortuitos é inverosímiles: he ahí la eterna canción... y no hay otra. *Mancha que limpia* no se distingue de sus hermanas sino en ser más típica, esto es, en haber llevado á más alta y categórica expresión esas condiciones generales. Así, la impresión inmediata que ella produce sobre el público es honda y palpitante en grado máximo, al punto de que la muerte de Enriqueta, en la última escena, se ansia y aplaude frenéticamente como sanción ineludible de la suprema justicia. Por otra parte, no creo que pueda hallarse en otro drama de Echegaray base tan deleznable como la que sustenta toda esa apasionada tramoya. La ausencia de Julio; el fallo de Fernando y de D. Justo, adverso á Matilde, ante la explicación de ésta al final del acto tercero; la posterior obcecación de Fernando, que ni siquiera admite la duda, ante las vivas protestas de su adorada; su precipitado casamiento con Enriqueta; el negarse á leer la carta que poco antes le entrega el mismo D. Justo con aire misterioso y solemne; la puñalada de Matilde á Enriqueta, verdadera salida de tono; todo, todo es falso y absurdo hasta la temeridad. Ni á Fernando ni á D. Justo, tan interesados en favor de Matilde, les ocurre un medio sencillísimo de saber cuál de las dos era la amante de Julio: preguntárselo á éste!

Esta obstinación cada vez mayor de un hombre de tan claro ingenio como Echegaray, en obtener los mayores efectos con los mayores absurdos, no puede ser otra cosa que un alarde temerario y perfectamente premeditado, en el cual él goza á su modo como en la solución del más difícil problema: producir, ante un público culto, las emociones más vivas, y arrancarle los más ruidosos aplausos, con la menor cantidad posible de verdad y de sentido común. ¿Los medios? Un juego rapidísimo y una imaginación deslumbrante de oropeles, que en el momento de lanzarse á vuelo lleva tras sí las miradas de todos. Es, pues, quizá, un escéptico del arte, que no lo toma en serio. ¡Luego, al día siguiente de su victoria, D. José se reirá de todos: del público que avasallado le aplaude, y de los críticos que tan gravemente le condenan! Y adelante, á repetir la hazaña.

Tales obras, si no enriquecen el arte dramático español, dan provecho y ocasión de gran lucimiento á los actores notables. En *Mancha que limpia*, María Guerrero ha dado la nota más alta que le hemos oído hasta ahora, mostrándose actriz dramática capaz de producir con los medios más naturales las emociones más hondas. Y fué tan bien acompañada por Díaz de Mendoza y por la Ruiz, Cirera y Carsi (buen característico este último), que todo se armonizó en un excelente conjunto.

El segundo lunes clásico fué dedicado á una de las más hermosas creaciones de Tirso de Molina: *Marta la Piadosa*. Lo más notable que hay en ella, en medio de su graciosa intriga, es el carácter de Marta, mezcla encantadora de tiernos afectos, travesura é hipocresía. Hace

ya trece años, con motivo de haberse representado por la compañía de Rafael Calvo, hice de esta célebre pieza un detenido examen, que, para bien de mis lectores, no he de repetir ahora. Deploraré, sí, que se continúe dando con tan glorioso nombre el mismo indigno *arreglo* de entonces, con algunas profanaciones más. El refundidor ha entrado por esta pieza como por tierra de moros; ha suprimido y mutilado escenas y pinturas bellísimas; ha introducido otras de su invención; ha hecho, sin objeto, tartamudo á Pastrana; ha convertido al simpático alférez en un grotesco mamarracho; ha puesto en boca de Marta, en el último acto, una imitación del *Tartuffe*, y ha empobrecido y resecado la obra por todas partes. *E il ciel non ha più fulmini!*... Pero dos nuevas adulteraciones me llamaron la atención en la representación del lunes. Una fué el cambio del beso que da Marta á D. Felipe en la mano, so color de humildad y con el real objeto de detenerle y acariciarle, en un mordisco, contrario á toda la intención de esa preciosa escena. En virtud de ese cambio inexplicable se suprimió el aparte final de Marta:

Si ello va á decir verdad,
Á la miel me supo el beso.

Fué la segunda el supuesto encierro en el sótano, de Marta y D. Felipe, pegadizo de que no hay ni rastros en el original, y es sólo un remedo de la escena del desván en *La dama boba*, de Lope. Yo no sé á quién incumbe la responsabilidad de estas últimas manipulaciones; pero sí afirmo que no hay derecho para hacer mangas y capirotes con obras tan venerables, y que no es ese el modo de restaurar y hacer conocer del público actual los maravillosos tesoros de nuestro teatro antiguo.

Repeticiones. — Casa con dos puertas mala es de guardar. — Los plebeyos. — Boca de fraile.

La última semana se dedicó por la compañía dramática del Odeón á la repetición de algunas de las obras anteriormente representadas. *La Niña boba, El Estigma, Tierra baja, El Desdén con el desdén, Lo Positivo, El Vergonzoso en palacio* y *Mariana,* volvieron á desfilar por la escena, ostentando, unas, sus sólidas bellezas, otras su fulgor externo, y siendo todas objeto de interpretación excelente.

Dicha repetición, en modo alguno censurable, la nueva serie dispuesta para la presente semana y lo poco que falta para que la temporada termine, me hacen temer muy de veras que no les llegue el turno á ciertas obras maestras de nuestro teatro, que los aficionados esperaban y esperan todavía con el más vivo deseo. Me refiero á algunas producciones de principios y mediados de este siglo, como *El Sí de las niñas,* una ó dos, por lo menos, de Bretón de los Herreros, y sobre todo las dos célebres comedias de Ayala, *Consuelo* y *El Tanto por ciento,* que al talento de María Guerrero le han de venir de perlas. Sería muy de sentir que por hacer plaza á obras tan dudosas como *La mujer de Lot, La de San Quintín,* que se anuncian para esta semana, y aun al

mismo gran *Don Alvaro,* poco adecuado á la índole de esta compañía, quedasen sin representación en tan brillante temporada aquéllas, clásicas ya ante la opinión concorde del público y la crítica. Sería ese un vacío irreparable sobre el cual me atrevo á llamar la atención de quien corresponda. Si María Guerrero nos niega, en particular, á *Consuelo,* nos dejará desconsolados.

En el último lunes clásico tocó la vez al gran Calderón, con la encantadora comedia de enredo, *Casa con dos puertas mala es de guardar.*

Nada más curioso que observar las vicisitudes porque ha pasado la crítica calderoniana de un siglo á esta parte, dentro y fuera de España, ni de más provecho para preservarse de la pedantería é intolerancia crítica de cada época ó escuela. Desdeñado, y aun escarnecido, por los pseudo-clásicos, que sólo alcanzaban á ver en sus dramas los defectos de la época que le tocó tan poderosamente encarnar; encumbrado hasta las estrellas por los alemanes del romanticismo, que comunicaron su entusiasmo á la misma displicencia española, Calderón ha pasado por todos los matices de la severidad y la admiración más extremas. La índole de su genio, semejante al de Hugo, lleno de luces y sombras, de profundidad y artificio, de cumbres luminosas y extravagantes delirios, se prestaba admirablemente á esas incoherencias de la crítica, según fuese el punto de vista escogido para contemplar al coloso.

Pasadas esas violentas oscilaciones, Calderón quedó como uno de los mayores dramaturgos del mundo y empuñó ante españoles y extranjeros el cetro del drama

español. En él quisieron verse, sumadas y engrandecidas, las cualidades de todos los grandes escritores dramáticos que en España le precedieron, y su nombre llegó á ser, en tal virtud, símbolo ideal, del más alto valor representativo, del genio dramático de su raza.

Pero es necesario añadir que la crítica más reciente, tanto alemana como española, y á la cual pertenece el primer crítico de la época, Menéndez y Pelayo, bien que aceptando á Calderón como uno de los más grandes ingenios dramáticos conocidos, tiende, más ó menos abiertamente, á arrebatarle de las manos el cetro español á que me he referido, suscitándole rivales tan formidables como Lope de Vega y Tirso de Molina, que parecen llevarse la preferencia de esa modernísima y superior crítica. Se arguye que la ingente mole de las obras de Lope, á quien desde luego corresponde la creación artística del drama español, ha hecho que hasta ahora sea muy incompletamente conocido. En cuanto á Tirso, siempre preferido del público, la crítica miope sólo vió en él un autor cómico divertido, inverosímil y obsceno, con inagotables sales de expresión y gran riqueza de lengua. Pero la alta crítica actual, de acuerdo con el gusto público, ha hecho una gran evolución á su respecto, y mira á Tirso como á un gigante, sin rival en fuerza característica, en natural plenitud poética, y en esa admirable flexibilidad que le permitió dejar, en todos los tonos y esferas del arte, desde los más ligeros y circunscriptos, hasta los más serios y trascendentes, obras de extraordinaria hermosura. Lope y Tirso, además, pertenecen á una época poética más fresca y pura, y representan un arte más natural y más amplio, de más

verdad humana, de carácter más universal que el del autor de *La Vida es sueño.*

En esto hay mucha verdad; pero todo bien considerado, y sin admitir que Calderón sea la cifra y compendio de cuanto hay bueno en la dramaturgia española de la edad de oro, antes reconociendo que Lope y Tirso, y aun Alarcón y Moreto, le superan en dotes importantes, es él, al fin y al cabo, el más profundo, el de concepciones más vastas, y, atendiendo más á las obras que al genio, el que se ve de más lejos. Si su alta representación nacional, superior á toda otra, perjudica un tanto á su universalidad, ello se debe á que la civilización española, que él levantó en peso, era ya en su época un sol poniente, rico en esplendores, pero próximo á hundirse en en el horizonte. A fuer de grande y verdadero poeta nacional, reflejó todo su pueblo, su grandeza y su amaneramiento, sus cualidades geniales y los vicios correlativos en que empezaban á degenerar. Un examen atento y desapasionado de sus obras probaría que esos defectos no eran en él constitutivos, sino simples adherencias de época. En suma, yo estoy persuadido de que, si los mismos que hoy tienden á ponerle en segundo término, respecto de Lope y Tirso, se vieran en el duro caso de echar al fuego todo el repertorio dramático español del siglo XVII, con excepción de las obras de un solo autor, jamás se resolverían á sacrificar *La Vida es sueño, El Alcalde de Zalamea, El Mágico prodigioso* (bien que no fuera menor embarazo el mío con respecto á *la Estrella de Sevilla y El Condenado por desconfiado).* Lope y Tirso son, sin duda, considerados imaginativamente en el maravilloso conjunto de sus obras, entidades poéticas superiores á Calderón; pero ni uno ni otro le igualan

en el enérgico poder de concentración de sus propias facultades en creaciones determinadas, cumbres soberanas del arte dramático español.

Casa con dos puertas nos muestra sólo la faz amena y traviesa de la inspiración calderoniana en una deliciosa intriga urdida y desarrollada con gracia é ingenio insuperables. En esa clase de composiciones suele Calderón hacer gala de un estilo más puro y fresco que en otras de más alto vuelo, como si hubiera querido probar con ellas que los convencionalismos y oropeles de que solía echar mano no eran en él orgánicos ni fatales, sino mero tributo al mal gusto de su tiempo. Y no sólo lo demostró en escarceos juveniles, como *Casa con dos puertas* y *Mañanas de abril y mayo,* sino asimismo en la gran creación realista del *Alcalde.*

La refundición de *Casa con dos puertas* es de las más aceptables. La obra ha sido en lo esencial respetada, y sólo pueden tildarse ciertas incongruencias de lugar, originadas por el deseo de evitar algunas mutaciones de escena. No hay, á Dios gracias, añadidos irreverentes, pero sí algunos cortes en el diálogo, no siempre justificados.

El desempeño, en esta pieza, de María Guerrero y Díaz de Mendoza, fué digno de ella en un todo, por la vivacidad y la gracia con que dieron relieve al diálogo y á la ingeniosísima intriga. Las dos famosas escenas de las disculpas, en que tan magistralmente se pintan los enojos de enamorados, y el brillante final del acto segundo, fueron para ambos un verdadero triunfo.

Los plebeyos, obra reciente de dos autores poco conocidos, Llana y Rodríguez, es estimable, y nada más. Su título no dice con su asunto, pues el conflicto que le sirve de base, dramático é interesante, sin duda, no depende de la diferencia de clases, sino de la desgracia del padre de Isidoro, que en un justo arrebato de furor, dió muerte á un hombre. Y si, como parece evidente, se ha querido contraponer el matar así á matar en duelo, para hacer resaltar una injusticia social y legal, tal diferencia de procedimientos, paréceme que depende más del temperamento y carácter de las personas que de la división entre aristócratas y plebeyos. De todos modos, es innegable que la situación dramática está bien hallada, y la acción se desarrolla con firmeza y vigor creciente en los dos primeros actos. Por desgracia, llegada á su punto álgido, al final del segundo, no puede extenderse á más en lo esencial, por lo que el acto tercero sólo lo llena el incidente ya secundario del duelo, la explicación entre padre é hijo y la muerte de Manolito á manos de Don Ignacio. Nada de esto interesa ya gran cosa, porque el verdadero conflicto dramático no está comprometido en ello y ha terminado con la bella escena final del segundo acto. Los incidentes que constituyen el tercero no son más que astillas desprendidas de un tronco ya derribado y seco. El asunto de esta pieza tiene alguna semejanza con *El Estigma.*

El papel de Isidoro dió ocasión á Díaz de Mendoza para confirmar plenamente el juicio que mereció de todos desde las primeras funciones de esta temporada. Su distinción, naturalidad y soltura corrieron parejas con su intensidad de expresión en los momentos culminantes, es decir, al fin del segundo acto y al tiempo de

marchar á batirse, en el tercero. Es también muy digno de aplauso el delicado esmero que pone en esos pequeños detalles que tanto contribuyen á formar ambiente de realidad en las ficciones artísticas. Quiero aducir, en prueba de ello, la corrección con que recibe á sus padrinos en los angustiosos momentos del duelo, y su manera de despedirlos, acompañándolos hasta la puerta y enviándoles desde allí un último saludo, cuando ya los primeros han desaparecido de la vista del público. Por nimios que parezcan, estos pormenores de corrección cabelleresca dan verdad á las situaciones patéticas en las que es tan fácil olvidarlos, haciéndolas más complejas y preservándolas discretamente del convencionalismo teatral.

Donato Jiménez hizo un buen don Ignacio.

El paso de comedia, *Boca de fraile,* última producción del malogrado Feliú y Codina, tiene todo cuanto puede exigirse á tales entretenimientos artísticos: gracia, amenidad y buen gusto.

Entre bobos anda el juego. — La mujer de Lot. — Don Alvaro. — María del Carmen. — La calle de la Montera.

Tipo y modelo de la especie dramática conocida en el teatro español antiguo con el nombre de *comedia de figurón,* es la representada en el teatro del Odeón el miércoles último, como función extraordinaria, á beneficio de Donato Jiménez: *Entre bobos anda el juego,* de Rojas. Dicha especie es en la literatura dramática lo que la caricatura en las artes del dibujo: lo cómico llevado hasta lo ridículo. Lo más difícil en él es lograr la perpetua gracia á que el autor se obliga, sin caer en extremos vulgarmente prosaicos. La comedia de que ahora trato es, en tal concepto, una verdadera obra maestra. El tipo de D. Lucas del Cigarral es una caricatura llena de intención y carácter, de fuerza cómica extraordinaria, y á su lado, como para mantener el artístico equilibrio de la obra, se desarrollan los amores de Isabel y Pedro con deliciosa ingeniosidad y poesía. Así resulta del más bello contraste hallar en esta pieza un trozo poético tan brillante y admirable, en medio de su gongórico artificio, como la relación de Pedro en el tercer acto, sobre la ocasión y modo en que conoció á Isabel. Esa curiosa mezcla de fuerza poética y de artificiosa retórica, en cierto modo primaveral; del pensamiento

substancioso y fuerte y la flor que le empenacha, tan frecuente en Calderón y en Rojas, hacen pensar en las verjas de hierro que cercan los jardines, cubiertas de flores y enredaderas.

El señor Jiménez muestra en esta comedia uno de sus mejores trabajos, por el amor con que ha estudiado los menores detalles y matices del tipo de don Lucas. La representación de esta pieza en el Odeón fué el triunfo de esa risa fresca y sana que sabían excitar los antiguos mucho mejor que los modernos.

La mujer de Lot, de Sellés es, en conjunto y en substancia, algo de lo más malo que puede verse en el teatro contemporáneo. Todo lo que, á mi juicio, puede decirse en su favor, es que el primer acto es discreto por su *factura,* con lo cual sólo ha logrado el autor dejar más en descubierto las majaderías de los otros dos. La decisión de Jaime, en el mismo primer acto, de renunciar á Ascensión, á quien adora, por no tener ésta padre conocido, á renglón seguido de haber manifestado las convicciones y sentimientos más liberales con respecto á la diferencia de clases, hacen de él un personaje contradictorio, y lo que es peor, apocado y borroso, sin energía moral de ningún género, y por lo tanto, destituído de todo interés dramático. Jaime es un *don nadie.*

No seguiré á esta pieza en su descalabrado desarrollo ni en sus huecas presunciones: me limitaré á algunas observaciones capitales.

Como escena incongruente y absurda, nada deja que desear la del tercer acto entre Jaime y Ascensión. Jaime, que ha renunciado voluntariamente á casarse con su ama-

da; que pretendió en vano hacerla su querida; que se casó con otra por conveniencia de familia, encuentra á Ascensión, al regresar de su viaje de novios, en un lugar de baños, y porque cree que ella tiene amores con otro, llama con estruendo á su puerta, y la increpa groseramente, y la acusa ante su propio padre, como si tuviera sobre ella algún derecho y no se hubiese conducido villanamente á su respecto. La escena se prolonga y complica sin que á Ascensión se le ocurra hacer lo único que correspondía : mandarle á paseo.

Pero nada revela tanto la vaciedad de este drama, y del detestable sistema en que se funda, como la escena en que Ascensión vacila entre seguir ó no seguir á Jaime, que le propone la huida en nombre del amor libre. Su fortaleza flaquea ; su origen recien averiguado parece excitarla; su pasión la domina, su alma es un volcán, el amor triunfa... Su amante la espera... Toma el tapado y se encamina hacia la puerta... Pero, bah! ¿Habíais creído en la realidad humana de todo eso, en el calor de esa sangre, en la verdad de esa fiebre? El autor mismo se encarga de desengañaros en el acto. Ascensión, al salir hecha una ascua, contempla en un cuadro, que se ha tenido cuidado de poner allí previamente, la escena bíblica de la mujer de Lot, y sin más ni más, en virtud de la interpretación alegórica que se le antoja dar á ese pasaje, resuelve quedarse, y se queda en efecto ! ¡ Oh poder de la pintura ! Tales son los resortes favoritos de esa inflada dramaturgia, tan pobre y tan falsa como cubierta de oropeles.

A todo eso hay que añadir un afán discursivo, un flujo de retóricas generalidades á propósito de cualquier cosa, un furor de comparaciones é imágenes de relumbrón que

no tienen más objeto sino disfrazar de conceptos profundos media docena de modestísimas vulgaridades. ¡Y á cuántos engaña y seduce ese ampuloso y abigarrado ropaje! ¿Qué persona de buen gusto podrá sufrir sin irritarse esas pomposas comparaciones de árboles y raíces en que se enreda Ascención en la escena con su madre, en medio de terribles revelaciones, y cuando no cabía otro lenguaje que el fuerte y desnudo de la pasión y del dolor?

Francamente, si Echegaray resulta, á pesar de todo, respetable por ser quien es, esos discípulos ó imitadores suyos, como Sellés y Cano, son simplemente una calamidad literaria de la peor especie. Permítaseme, pues, lamentar muy de veras que la excelente compañía del Odeón pierda el escaso tiempo de que dispone en la representación de tales engendros. Y entre tanto, las obras maestras de Ayala, lo mejor de lo mejor en todo el siglo, parecen condenadas por esta vez al más incomprensible olvido.

Confieso que, para mí, el anuncio de la gran obra del Duque de Rivas, *Don Alvaro* ó *La fuerza del sino,* al parecer tan ajena á la índole de la compañía del Odeón, fué una verdadera sorpresa. Confieso también que fuí á verla con una mezcla de curiosidad y de desconfianza suma. La compañía, sin embargo, salió airosa del empeño; y en especial Díaz de Mendoza, á quien incumbió la responsabilidad mayor, dió una nueva prueba de la fuerza y flexibilidad de su talento escénico. Su interpretación, que habría palidecido ante el recuerdo de la admirable de Calvo, si hubiese tomado el mismo camino, resultó eficaz y excelente por distintos conceptos, por la sobrie-

dad y el vigor dramático con que reemplaza, de acuerdo con su personal índole artística, los fantásticos esplendores con que Calvo la iluminaba.

Este drama, con ser tan esencialmente romántico, es la obra española que más se acerca, en lo fundamental, á la índole y carácter del teatro griego. Como en la *Atalía* de Racine, creación única también en la literatura francesa, el conflicto y la lucha del *Don Alvaro* son más colectivos que individuales, más abstractos que concretos, más de corrientes y pasiones humanas, frente á lo que el vulgo llama *sino,* ó sea al misterioso impulso de las cosas, que de personas poseídas de tal pasión y carácter. En tal género de drama, ideal y abstracto en la forma, pero no por ello menos real y verdadero en el fondo, la acción, las situaciones lo son todo; las personas son cosa secundaria, y se ven arrolladas y aniquiladas por la ciega corriente de los sucesos. Podrían esas obras ser tachadas de fatalistas; pero si bien se observan, adviértese más bien en ellas una especie de acción providencial destinada á restablecer el equilibrio moral perturbado por la intemperancia de las pasiones humanas. Esas pasiones se encarnan genéricamente en personajes sólidos, inflexibles, todos de una pieza, y con cierta estrechez de espíritu, pues más representan fuerzas que individuos, y casi no caben en ellos vacilaciones ni dudas. En don Alvaro, la intemperancia y el orgullo persisten aun bajo el hábito franciscano, y vuelven á estallar en cuanto la ocasión se presenta. Los Vargas, por su parte, son la fiera é implacable encarnación de la venganza. Sobre todos se cierne, dominador y soberano, el *sino,* el azar, el fatal encadenamiento de las cosas, la Providencia vengadora.

A más de ser un gran poema dramático, una concepción poderosa, que dentro del arte moderno parece renovar el antiguo, el *Don Alvaro* vivirá siempre con gloria, no obstante su inconveniente estructura escénica, excesivamente fraccionada, por los deliciosos cuadros realistas *de género* que contiene, y sobre todo, por ese raudal de poesía, natural y espléndida, tan propia de su índole poemática, que lo baña en sus ondas.

Es por cierto bien honroso para Feliú y Codina que la única obra que, fuera de *Realidad,* puede rivalizar en la escena española contemporánea con *La Dolores,* y en algunas cosas aventajarla, sea también fruto de su ingenio: *María del Carmen. La Dolores* es sin duda de mayor valor por la acción, más natural y sencilla, más directamente inspirada por la realidad humana; y por los caracteres principales. En cambio, en *María del Carmen* los afectos y pasiones logran, en general, una expresión más inmediata y viva, más sencilla y naturalmente patética, más nacida del alma. En este punto esencialísimo, *María del Carmen* es obra modelo en toda la extensión de la palabra. El lenguaje popular murciano adquiere en ella un carácter, un sabor artístico extraordinario, sin perder nada de su natural ingenuidad.

Pencho, mozo valiente y apasionado, ha herido gravemente, en lucha leal, á Javier, hijo de un rico vecino de la huerta de Murcia, donde pasa la acción, y ha huido en seguida á Africa para evitar la acción de la justicia, excitada por la familia del herido. María del Carmen, novia de Pencho, con el designio de disminuir la responsabilidad de su novio y preparar su vuelta, aplacando el odio

de sus enemigos, se consagra con todo empeño á la curación de Javier. Pero sucede que éste se enamora locamente de su enfermera, y el padre de Javier, comprendiendo que esa pasión contrariada pone en grave riesgo la vida de su hijo, ofrece á María la disyuntiva de casarse con Javier ó de ser causa de que la justicia condene á Pencho. María resiste, no obstante el empeño de sus propios padres, y confía en que la ausencia de su amado hace de todos modos ilusorio su castigo; pero habiendo llegado hasta éste la voz del proyectado enlace, acude á la huerta arrostrándolo todo. María entonces, al ver tan gravemente amenazado á Pencho, acepta, por salvarle, el casarse con Javier y le da palabra de matrimonio. En tal situación, Pencho delatándose él mismo, anula ese compromiso, recobra á María, y desbarata así los proyectos de Javier y su padre. Aquél quiere batirse de nuevo con su rival; pero su estado se agrava, y sabiéndose desahuciado, renuncia á su venganza, y favorece, próximo á morir, la fuga de los amantes.

Este asunto es quizás un tanto convencional, y recuerda, en medios y condiciones muy diversas, el conflicto de *El Trovador*. Leonor también se promete al conde de Luna por salvar á su amante, odiado rival de aquél. Pero lo que es admisible como leyenda poética de otros tiempos, puede no serlo tanto entre gente rústica y común de un vecindario contemporáneo. Se explica, en verdad, que María del Carmen, en un momento de indecisión y terrible angustia, dé palabra de matrimonio á Javier, sea sinceramente en aquel instante, sea con el objeto de ganar tiempo y buscar remedio al mal que la aflige; pero no es tan admisible que mantenga estoicamente su pala-

bra, disponiéndose á consumar un sacrificio tan bárbaro como estéril, pues bien sabe que por salvar á su Pencho de presidio, le va hundir para siempre en la más negra desesperación. Tampoco parece natural el empeño de Domingo, que al fin es un buen hombre, de casar á su hijo con quien no le quiere y adora á otro, ni el del mismo Javier, que no es malo, de sacrificar á María sin obtener su amor.

Pero admitido el asunto, todo lo demás son perfecciones. Las situaciones son bellísimas, las pasiones vivas, francas y expresadas con eficacia y naturalidad incomparables, y el ambiente y color regional fidelísimos y llenos de atractivos. La figura de Juensantica es deliciosa por su alegría, así como por sus desenfadados cuanto ingenuos amores. También está magistralmente trazado el carácter de Pepuso, de eficacia indiscutible sobre el público. Los tipos secundarios de Migalo y su mujer son excelentes en su esfera. Merece, además, citarse la escena en que el médico revela á Domingo el verdadero estado de Javier. El dolor intensísimo de aquel padre, sobrellevado con la entereza posible en tales casos, alcanza una expresión tan sobria como patética. La naturaleza misma habla por boca de Matica. Por último, la escena final, en que los dos rivales, el que va á la muerte y el que se lanza á la felicidad y á la vida, se dan el primero y último abrazo, es noble con verdad y conmovedora, y deja en el ánimo una elevada impresión. La muerte vecina ha convertido también aquí á D. Quijote en Alonso Quijano, el Bueno.

La representación de este bello drama, ha sido una de las más perfectas por parte de la compañía del Odeón. No puede darse cuadro más homogéneo. Carsi es-

tuvo especialmente feliz en el precioso papel de Pepuso. En cuanto á Díaz de Mendoza, que dió gran relieve á su parte, me atrevo á pensar que se enternece demasiado en la penúltima escena, cuando se niega á salvarse solo. Quizá convendría mas entereza y virilidad en ese momento. La señora Ruiz es una Juensantica deliciosa, y por lo que hace á María Guerrero dió á su tocaya del Carmen ese encanto indefinible que es su especial secreto de actriz.

La *Calle de la Montera,* de Narciso Serra, es pieza tan superficial como amena. Tienen más encanto sus diálogos (algunos de ellos bellísimos) que sus situaciones, y vale más que por ella misma, por el poeta fácil, espontáneo y picante que deja entrever á cada paso. Narciso Serra es uno de esos poetas, no raros en España, que se pasan la vida en revuelos, más que por impotencia, por pereza de volar alto y sostenido. *La calle de la Montera* es, pues, la obra de quien hace menos de lo que puede

¡Don Tomás! — La de San Quintín.— El Gran Galeoto. — La estrella de Sevilla. — Semíramis. — Don Juan Tenorio.

Con la comedia *¡Don Tomás!*, de Narciso Serra, dió su función de gracia el primer actor señor Díaz de Mendoza. La obra es amena y propia para hacer pasar al público un rato divertido; pero es más bien un sainete culto en tres actos que una verdadera comedia. Todo se reduce á la pintura de un militar, áspero y francote hasta la grosería, á quien el trato fingidamente duro que le dan sus parientes, y los bellos ojos de una prima, logran hacer más cortés, inclinándole al matrimonio. Divierte también mucho el asistente andaluz, que Díaz personificó con gracia; pero falta en esta pieza el cuño artístico, ó lo tiene tan borrado que ya no se alcanza á verle. Díaz de Mendoza consiguió, no obstante, por su interpretación sobriamente cómica, hacer pasar con ella una agradable velada.

La de San Quintín, de Pérez Galdós, tiene serios defectos en el modo de conducir la intriga, y sobre todo en la falsa trascendencia social que el autor le ha dado. El medio de que Rosario se vale para revelar á don César que Víctor no es su hijo natural, peca de artificioso, y está poco en armonía con las saludables tenden-

cias escénicas del autor. Por otra parte, se ha querido simbolizar en los amores de la duquesa y Víctor la unión de la aristocracia con el socialismo, del título nobiliario con la clase obrera. Y bien, fuera de que el símbolo está demasiado explícito y como superpuesto al carácter de los personajes principales, hay en él una verdadera incongruencia de concepto. El socialismo actual es una doctrina que está en lucha, no con la aristocracia, sino con cuanto es fundamento y base de la sociedad tal como ha existido y existe. Los títulos nobiliarios de los países monárquicos no significan ni encarnan doctrina social alguna, y nada tienen que ver en el asunto. El socialismo no va contra esos títulos, sino contra las instituciones sociales, comunes á monarquías y repúblicas. Hay aquí, pues, un simbolismo incongruente, y el *mundo que nace* no se ve por ningún lado.

En cuanto al desarrollo de la acción, es evidente que el tercer acto está demás. La materia dramática de esta pieza queda agotada al fin del segundo con el ¡te quiero! de Rosario á Víctor. El último no contiene sino derivaciones sin interés, desarrolladas con motivo de la injustificada presencia de Víctor en casa de D. César.

Con todo eso, *La de San Quintín* gustó mucho al público del Odeón, y con razón sobrada. Prescindiendo de la falsa tendencia social que he señalado, y de imperfecciones menores, y atendiendo al caso concreto de Rosario y Víctor, atraídos por el amor desde los polos opuestos de la vida, la obra tiene belleza indiscutible y escenas admirables en los dos primeros actos. Contienen ellos una hermosa pintura de la vida familiar burguesa, animada y ennoblecida por el trabajo sano y sin apremio. La escena de las rosquillas entre Rosario y

Víctor es deliciosa, y el final de ese bello segundo acto deja en el ánimo la más dulce y artística impresión.

Estoy, pues, bien lejos de hacer coro á las intemperantes fulminaciones lanzadas por algunos periódicos contra esta comedia de Galdós. Pero lo que más me admira no es el juicio adverso que sugiera tal ó cual obra escénica del gran novelista español, sino la ojeriza con que se miran sus nobles tentativas teatrales, su resolución de ir al teatro... cuando se le juzgaba condenado ya á novela perpetua! ¡Crimen nefando! ¡Obligarnos á estudiar por una nueva faz á un escritor que teníamos ya tan bien acomodadito en su casilla correspondiente! ¡Hay que volverle á ella á empellones!

Los que tal hacen, olvidan, en primer lugar, que, cualquiera que sea el mérito de sus obras posteriores, Galdós se inició en el teatro con una pieza admirable: *Realidad*. Por su elevado concepto, por su verdad profunda, por la observación penetrante y amplia de la verdadera sociedad española, por la pintura de caracteres tan magistrales como los de Augusta, Orozco, Federico Viera y la Peri, y por la sobriedad y eficacia del diálogo, escrito en lengua hablada, *Realidad* está cien codos por cima de cuanto han producido de muchos años acá los dramaturgos españoles de oficio.

Además, y este es el aspecto más interesante del caso, la nueva dirección de Galdós, aun considerándola como mera tentativa no coronada aún por un triunfo completo; olvidando á *Realidad* y la imponente belleza de los dos primeros actos de *La Loca de la casa,* merece el respeto y el aplauso de toda persona de buen gusto, interesada en el progreso de nuestro arte escénico contemporáneo, por los nuevos rumbos que señala y los

saludables gérmenes que lleva. Muerto Feliú y Codina, el teatro español ha quedado indefenso en manos de ingenios brillantes, pero falsos, violentos y artificiosos, como Echegaray y Sellés, que lo precipitan en los más fantásticos despeñaderos. Como túnica de Neso, la púrpura chillona con que le cubren le abrasa y le reduce á cenizas. En tal momento, el más difícil, el de más empeño, por la fascinación que Echegaray ejerce todavía, Galdós, con varia fortuna, acomete la tarea de dar más holgura al teatro, llevándole algo de ese profundo espíritu de observación y análisis de sus novelas, refrescando un género agotado y anémico con la rica sangre de otro, robusto y floreciente, que guarda con el primero evidentes analogías. Aspira, en suma, el gran novelista á devolver al teatro la naturaleza, ese ambiente de verdad, viciado en él por los pebeteros y luminarias del efectismo reinante. Para ello, empieza por renunciar á los *golpes de teatro,* á los aplausos arrancados por sorpresa á los excitables nervios del público, y en vez de hacer que la pasión, disparada como por un tubo, corra con violencia á un desenlace fatal, procura pintarla varia y caprichosa en su amplio curso, derramada por sus orillas, mezclándose á las condiciones del carácter, y templándose ó modificándose por ellas, como en la vida humana sucede. Su *efecto* es así menos inmediato, pero mucho más hondo y artístico. No obra sobre los nervios, sino sobre el espíritu, provocando un goce más íntimo y más puro, más verdaderamente estético. De ese modo puede también dar más atención al análisis de los caracteres, punto capitalísimo del arte dramático y novelesco, forzosamente descuidado en el epiléptico sistema teatral de Echegaray y sus imitadores. Gal-

dós, en los caracteres de *Realidad,* toma en cuenta, «no sólo aquellos pocos rasgos salientes que se revelan de golpe en los momentos más decisivos y dramáticos, sino los que los preparan y los explican».

Galdós es, pues, en el teatro, un innovador que busca sustituir la pasión violenta y de resorte, llamada muy agudamente por Ixart «de puñetazo limpio, á fuerza de frases de situación», por la verdadera y normal que existe en la complexa trama de la vida como elemento principal, pero no único. Como toda innovación resuelta, claro está que su tentativa había de herir de frente las preocupaciones y gustos reinantes, más aún que en el público, que el verdadero talento acaba por conquistar siempre, en los que aparecen como representantes de la crítica oficial ú oficiosa del día. Según estos, «el drama no se concibe sin una acción perfectamente ensamblada, muy comprimida, que corra por un cauce estrecho hacia el desenlace y arrebate la curiosidad del espectador, jadeante hasta el final. Sin esto, faltan á la obra, por entretenida que sea, *condiciones escénicas*». Pero es el caso que las tales «condiciones escénicas» no son inmutables, y de hecho han cambiado mil veces en la historia del arte dramático, según las épocas y la índole y gustos del público para el cual se escribía. De donde se deduce que el ser la tendencia de un reformador poco simpática al gusto de un público dado, nada prueba en principio contra la bondad de la tendencia misma. Perseverando en ella, el innovador que es digno de serlo acaba por formarse su público, alzándolo hasta él, infundiéndole nuevos gustos é impulsándole por nuevos caminos, mientras la crítica vulgar sigue batiendo el parche de su rutina.

Bien ha hecho, pues, la empresa del Odeón, y yo se lo aplaudo de todas veras, en honrar esa escena con las piezas de Pérez Galdós, y sólo es sensible que no haya entrado *Realidad* en la cuenta. La omisión de esas obras hubiera sido falta imperdonable en una compañía que tiene hoy la más alta representación de la escena española y se proponía hacer aquí una campaña artística en pro del arte que representa. No bastaba á este propósito desplegar ante nosotros una herencia gloriosísima, ni la actualidad incierta, confusa y extraviada; era indispensable dejarnos entrever también lo porvenir, con sus nuevos rumbos y esperanzas, y esto, en los altos ensayos dramáticos de Galdós, y sólo en ellos, se encuentra representado. De cuantos hoy escriben para el teatro en España, sólo Galdós es verdadera y ampliamente *moderno;* sólo él busca en su patria lo que en las demás naciones de Europa buscan los artistas de raza, novelistas ó no: la renovación y regeneración del arte dramático, apocado y esterilizado en todas partes por la gente del oficio y sus malditas triquiñuelas. ¡Dejadle seguir, dejadle que se equivoque también! Hasta en sus errores y tanteos hay más miga y más substancia que en los mayores aciertos de Echegaray. Si persiste, si no se doblega ante las «condiciones escénicas» del dia, el de mañana será suyo!

Después de trece años, volví á ver, el sábado, *El Gran Galeoto,* de Echegaray. Bien que yo nunca le tuve en gran estima, confieso que no esperaba verlo tan ajado y marchito. ¡Qué descascarado está ya, y cuán mal sostiene la ilusión su falso brillo! Su prólogo impertinente; el

escondite de Teodora en casa de Ernesto; la grosera escena de la muerte de don Julián; su lirismo churriguerresco; su final absurdo: todo es malo; pero no tanto como ese heroico-sentimental Ernesto, que, contra la intención manifiesta del autor, no tiene palabra mala ni obra buena. Su honor, su lealtad, de que tanto blasona, son mala literatura. No vive en él, comprimido y oculto, el deseo de Teodora, nacido á impulso, según dice, de la calumnia de que son ambos objeto; sino que procede y habla ante todos como enamorado en los momentos más críticos y delicados, cuando las apariencias le condenan, cuando la prudencia más elemental, ya que no la lealtad, aconsejaba una conducta completamente distinta. El desacierto llega á su colmo en su última escena con Teodora. Mientras don Julián agoniza, él, el leal, el calumniado, enamora á Teodora con las más claras reticencias. Y todavía, muerto don Julián, tiene el valor de exclamar desde un rincón de la sala: «¿De qué sirve la lealtad?» mientras Teodora gime desde otro rincón: «¿De qué sirve la inocencia?» ¡Es claro! De lealtades é inocencias como esas ha de estar empedrado el infierno.

María Guerrero y Díaz de Mendoza hicieron lo imposible por galvanizar esta obra, y los aplausos que resonaron en la sala á su interpretación principalmente se tributaron.

Con la *Estrella de Sevilla,* de Lope de Vega, las representaciones artísticas de esta compañía tocaron su más alta cumbre. De cuantas obras van dadas, es esta, sin duda, la más hermosa, y su interpretación fué digna de su mérito.

Con razón se considera generalmente este drama como la perla de Lope. El conflicto dramático, la muerte á manos de Sancho Ortiz, por la palabra dada al rey, del noble Busto Tabera, hermano de su prometida, es tan esencialmente trágico, que en su desarrollo el gran poeta no ha necesitado acudir á ningún artificio para darle intensidad y eficacia, antes se ha mantenido siempre sobrio y sereno. Lo trágico y sublime de esta obra inmortal reside en el riñón mismo del poderoso argumento. Los caracteres de Sancho Ortiz, Tabera y Estrella están trazados con vigor y relieve extraordinarios, y con los matices propios de toda realidad humana. La escena de los Alcaldes y el rey, en el último acto, es una magistral pintura de la rectitud de la justicia. En cuanto á expresión y versificación, son de lo mejor de Lope, y basta.

La refundición de Trigueros no es en manera alguna loable. Se ha suprimido en ella cuanto sirve para pintar el admirable carácter de Busto, incluso la gran escena en que éste arroja al rey de su casa con altivez y osadía inauditas. El refundidor ha cometido también la falta de interpolar versos y hasta escenas de su cosecha, con inverosimilitudes tales como la presencia de Sancho Ortiz en casa de Estrella después de haber muerto á Busto. Muchos otros añadidos hay; pero todavía es más censurable el cambio del desenlace tan patético del original por otro atenuado y de menos carácter. En la obra de Lope, Sancho Ortiz y Estrella, contra el deseo del rey, se dan un adiós eterno y se separan para siempre, porque la nobleza de ambos les muestra como imposible el vivir juntos después de la trágica muerte del hermano y amigo inolvidable. En la refundición, sin razón

alguna, y sólo por el mal gusto de enmendar la plana á un gran maestro, se sustituye este final por otro en que Estrella se limita á perdonar á Sancho Ortiz, tendiéndole la mano, sin que se sepa el alcance que á tal acción debe atribuirse, si no es la inadmisible unión de ambos. A pesar de esas profanaciones, la hermosura de la gran tragedia de Lope surge imponente de la refundición misma, y lo avasalla todo.

Otra gran representación clásica fué la del último lunes, con *Semíramis* ó *La Hija del aire,* de Calderón. Este drama trágico tiene dos partes, con tres actos cada una. La primera, que es la más interesante y apasionada, la representó Calvo aquí, con un final, de Echegaray, que ya se halla en germen en la obra original. Posteriormente, el mismo Echegaray ha refundido la segunda parte, llevando á ésta ciertas bellezas de la primera, como la magnífica pintura de Semíramis que en ella hace Menón. Esta última obra es la representada el lunes por la compañía del Odeón. En ella se despliega toda la magnificencia calderoniana; pero con cierta frialdad marmórea, nacida quizá de la poca importancia que se ha concedido á la pasión amorosa, para dar ancho campo á la espléndida pintura de la ambición de mando que en Semíramis domina. Verdad es también que ese cercenamiento de la pasión amorosa es mucho mayor en la refundición de Echegaray que en el original, y por esto, así como por las muchas supresiones, adiciones y cambios, aunque conserve su esencia, no puede, en verdad, juzgarse el drama de Calderón por la refundición de que trato, que lo altera demasiado.

María Guerrero personificó con acierto el gran carácter de Semíramis, en el cual descansa todo el peso de la obra; pero, en mi concepto, obras de esta clase, que hacen pensar en la Ristori y la escuela trágica de su tiempo, no son las más adecuadas á la índole y hábitos de las actrices del día, educadas para la expresión de los afectos íntimos y los caracteres sociales, más que para las pasiones que resultan de las grandes perspectivas de la vida pública.

Con ser don Juan Tenorio el carácter más vivo y grande de todo el teatro español, y uno de los mayores creados en toda literatura, no ha tenido la suerte, ni es ya fácil que en adelante la tenga, de desplegar su poderosa personalidad en una acción dramática digna de él en un todo. La de Tirso de Molina, que creó este admirable carácter, colocándole á una altura nunca después alcanzada por sus numerosos imitadores, es sobrado ligera en su trazado y desarrollo, aunque tiene cuadros bellísimos. Entre las imitaciones que de él se han hecho, la única que vive y se mantiene en la escena, contra viento y marea, es el *Don Juan Tenorio,* de Zorrilla, que hemos escuchado anoche. Motivos hay, sin duda, y muy poderosos, para esta predilección del público, pues difícil es imaginar nada más gallardo y desenfadado, nada que en el trazado y la expresión guarde más íntima consonancia con la índole y el alma de una raza, con sus más ocultas raíces, que el famoso drama de Zorrilla. Deslúcele, sin embargo, á más de la degeneración del carácter del héroe, el final, inspirado en una religiosidad oficial y litúrgica, muy poco artística por su asce-

tismo y por las inaccesibles regiones á que áridamente se encumbra. En Tirso el final, religioso también, pero en el cual don Juan, en vez de salvarse, se hunde en el infierno, lo es de un modo mucho más imaginativo y estético, con ser obra de un fraile español del siglo XVII. El de Zorrilla es funerario, huele á muerto, y se dirige al cielo sin pasar por la encendida región de la fantasía creadora.

Díaz de Mendoza, no obstante el malestar que le aquejaba, nos dió un buen don Juan, y María Guerrero brilló especialmente en la lectura de la carta, que matizó con gran maestría, y en el famoso coloquio de amor con Tenorio. El aparato escénico, como era de esperarse, dejó mucho que desear en las escenas fantásticas. En tales cosas nuestros teatros son aún simplemente primitivos.

SIC VOS NON VOBIS. — LA DAMA DUENDE. — MARÍA ROSA. — MARCELA, Ó ¿ CUÁL DE LOS TRES ? — FIN DE LA TEMPORADA.

No ha acertado, á mi ver, Echegaray, con el verdadero tono y carácter de la comedia, en *Sic vos non vobis*... obra con que dió su beneficio María Guerrero el miércoles de la semana anterior. La figura de Pacorra, y el resultado negativo de su educación por medio de los tres profesores que su protector y enamorado le procura, dan lugar, es cierto, á algunas escenas cómicas y á gracias felices en el diálogo; pero bien se advierte á cada paso que no es ese el *registro* propio del autor. La presión nerviosa y desigual que ejerce sobre la acción, oscilando entre la flojedad y la fuerza excesiva, prueban que escribe por *voluntad,* mas no por *naturaleza.* Unas veces, buscando lo cómico, da en la caricatura, como en los tipos de los maestros, que realizan el misterio de la Trinidad, pues siendo tres, no resultan más que uno; otras, procurando la emoción suave, cae en lo sentimental, como en el final de la comedia. A nadie pueden conmover las lágrimas del protector de Pacorra, un tanto grotescas, por su causa y por el modo de manifestarlas.

Demás está decir que la función resultó, á pesar de eso, brillantísima, por el desempeño de María Guerrero y la significación que por ser su beneficio tenía.

Siguió á la comedia de Echegaray *La Dama duende,* de Calderón, arreglada ó refundida por el señor Díaz de Mendoza. Como pieza de intriga, es ésta una de las mejores y más originales del teatro antiguo. Fúndase en las apariciones de una dama en el cuarto cerrado de un galán, por modo realmente inexplicable para el último. De esta situación brotan los incidentes más graciosos y divertidos; pero la estructura de la obra y sus frecuentísimas mutaciones de escena hacen muy difícil ponerlos bien de relieve. A mi juicio (y no alcanzo cómo no se ha caído en ello hasta ahora), el único modo de dar á *La Dama duende* todo su efecto sería dividir la escena en dos secciones, de modo que las habitaciones contiguas de don Manuel y de doña Angela quedasen á un tiempo á la vista del espectador. Así el pasaje de la una á la otra pieza por la alacena de vidrios, cuya existencia, como puerta, don Manuel ignora, y las regocijadas escenas á que ese juego da lugar, adquirirían doble claridad y eficacia. Someto esta indicación, que me parece importante, á quien corresponda.

María Rosa, drama trágico del ya famoso escritor catalán Guimerá, empieza admirablemente con un primer acto fuerte y hermoso. En el segundo, ya declina; y en el tercero se viene al suelo.

La crítica de ese drama podría sintetizarse en esta frase: *desde la cumbre al abismo.* La injusta reclusión de Andrés en Ceuta; el dolor de María Rosa, su mujer; la astucia, los recelos y la pasión por María Rosa de Ramón, verdadero autor del crimen imputado á Andrés, y

causante de su prisión y ruina; las sospechas de Cuepa; las protestas desesperadas y amenazadoras de María Rosa, y el rayo que la aniquila al saber la muerte de Andrés en presidio, forman un primer acto lleno y magnífico, por la situación dramática fundamental y por el principio de la acción, que en él se contienen. En el segundo acto, que encierra escenas interesantes, el público se sorprende y desconcierta al saber que María Rosa está enamorada de Ramón, lo cual implica un violento cambio de rumbo en la dirección impresa á la obra por el primer acto. María Rosa ve nacer con despecho en su espíritu su amor por Ramón y su olvido de Andrés, á cuya memoria pensó conservarse fiel toda la vida; pero este conflicto interno, que en el primer momento del nuevo amor puede admitirse, arruina, prolongándose en el acto tercero, todo el resto de la obra. Apenas puede concebirse un desconocimiento más garrafal del corazón humano que el demostrado por Guimerá en esta ocasión. La mujer que quiere de nuevo, quiere, y no hay más que hablar. Si tiene algún remordimiento, es superficial y pasajero. Ni cien muertos pueden arrojar de su corazón el calor y la alegría del amor vivo. Pero María Rosa debió de ser un raro engendro de la naturaleza. Ardientemente enamorada de Ramón, se pasa los días y los meses odiándose é increpándose á sí misma por la pasión que Ramón ha logrado inspirarle; trata con dureza y desvío á éste, y va al fin á la iglesia, para casarse, como quien es llevado al patíbulo! ¿Hay dislate igual á todo esto? Por otra parte, la refinada maldad con que Salvador y Cuepa turban la comida de boda haciendo emborrachar á Ramón con el vino de la uva pisada por Andrés tres años antes, no está de acuerdo con el carácter de ellos, no obstante

la natural ojeriza del primero. En Cuepa, sobre todo, tal proceder es incomprensible en esa ocasión. Añádase á lo que antecede la excesiva extensión dada á los preparativos de la comida de boda, sin interés en sí mismos como dato pintoresco, y sin otro objeto que suspender por un rato el trágico desenlace; y lo que es peor, la increíble facilidad con que María Rosa, enamorada de Ramón, cree lo que éste declara en contra suya estando ebrio, y le mata de una puñalada en virtud de esa declaración. Esto es jugar á los desatinos.

En conjunto creo, pues, inferior *María Rosa* á *Tierra baja*. A pesar de las inperfecciones de su acción, ésta tiene en su favor la hermosa pintura del pastor salvaje, y sobre todo, el símbolo poético que flota triunfalmente sobre ella. Parece que una pura y fresca ráfaga de la montaña desciende á limpiar las más ruines miserias de la vida. Por todo lo cual tengo para mí que, más que poeta dramático, Guimerá es simplemente...poeta.

La pieza escogida para despedirse de nuestro público por la compañía del Odeón fué una de las más finas y bellas de Bretón de los Herreros: *Marcela, ó ¿cuál de los tres?* Bretón representa el triunfo más admirable de lo superficial y externo en el arte. No ahonda nunca en nada; pero sabe ver de tal modo, con tal lucidez y carácter la corteza de las cosas, que llega á hacer con sólo ella verdaderas obras maestras. Es el gran artista de lo aparente. Sólo así puede explicarse la vida perenne de obras que por su escaso arraigo en lo fundamental de la vida pudieran creerse destinadas á desaparecer con las costumbres sociales del tiempo en que nacieron. Todo lo

que entra de veras en la esfera del arte cobra vida inmortal. Por eso, siendo ambos *superficiales,* Bretón vive y vivirá siempre con gloria, mientras de Scribe ya nadie quiere acordarse.

En *Marcela* no hay propiamente acción, pues nada sucede en ella. Tres pretendientes se disputan la mano de una viuda rica y bella, y los tres sufren calabazas: esto es todo...y fuera nada, en otras manos que no las de Bretón. Éste ha dado tal gracia, discreción y equilibrio al carácter de Marcela; tal aire de naturalidad á la complacencia con que recibe los galanteos y la suavidad con que sabe á tiempo reprimirlos y desengañarlos; ha dibujado al lado suyo tipos de tan legítimo sabor cómico como D. Agapito, D. Amadeo, D. Timoteo y D. Martín; ha salpicado de tales gracias el diálogo, y ha dado á los versos tal encanto, fundiendo prodigiosamente la elegancia y la armonía con lo familiar y vivaz, con la facilidad más desembarazada, que la obra, concebida con tan ligeros elementos, resultó clásica é imperecedera. La belleza de *Marcela* es tan delicada y tan fina, que parece expuesta á quebrarse; pero como el tiempo no la toca, no la quiebra tampoco.

La representación de esta joya cómica por la compañía del Odeón fué realmente ejemplar, no sólo por el buen desempeño de tal ó cual actor, sino por la excelente impresión que resultó del conjunto.

Con la comedia de Bretón quedó concluída, por ahora, esta interesantísima serie de representaciones, y con ellas estas crónicas. En cuarenta y dos funciones se han representado treinta obras diversas, nueve del teatro an-

tiguo y las restantes de este siglo. Como en todo cabe crítica, aun reconociendo su importancia en general, pueden dirigirse y se han dirigido algunas observaciones al repertorio desplegado por la compañía Guerrero entre nosotros. Conviene, sin embargo, tener presente que el criterio de los que con mayor ó menor acierto juzgan literariamente de estas materias no puede ser idéntico al que en las empresas preside á la elección de las obras. Los críticos aplauden ó condenan tales ó cuales obras, unas veces en virtud de doctrinas y teorías demasiado absolutamente profesadas, otras por simples tendencias y gustos personales. Es muy frecuente también la discordancia entre los críticos, fuera de que hay muchas cosas que pasan por crítica *sin haber para qué,* como diría el Dr. Tirteafuera. ¡No se ha pedido á María Guerrero la gran novedad de las piezas de Dumas y Sardou, traducidas al castellano, como *corriente moderna,* cuando no sólo estamos hartos de oírlas en francés, en italiano, y en castellano también, sino que el género á que pertenecen, bastante convencional y seco por cierto, está ya agotado y caduco! Si el director de una compañía debiese tener en cuenta las opiniones de la *crítica* para formar su repertorio, se vería en serios aprietos y tendría que concluir por cerrar el teatro y despedir á los actores. Pero su criterio es y tiene que ser muy distinto. Los críticos ó cronistas están siempre demasiado dispuestos á transformar en opinión pública sus propios gustos ó disgustos, como sucedió con *La de San Quintín,* de Galdós, insultada en algunos periódicos y recibida con mucho agrado por el público. Las empresas han de atender al verdadero gusto de la masa de espectadores que tienen delante, porque para ella trabajan en primer término, y porque

ella es, en último resultado, el definitivo juez de estas cosas. La empresa no tiene ni debe tener el carácter de un tribunal artístico llamado á repartir la gloria y el vituperio á los escritores. Debe presentar al público todo cuanto *prima facie* parezca presentable, sin meterse en mayores honduras y dejando al mismo decidir si la obra ha de archivarse ó debe seguir en el cartel. Sobre todo, cuando se trata de escritores ya reputados y aplaudidos, mucho mayor debe ser su prescindencia, porque su responsabilidad es menor. Allá ellos con el público.

Por mi parte, en el repertorio á que me refiero, no obstante mis apreciaciones decididamente adversas á algunas obras, me he limitado y me limito á una censura negativa y que, naturalmente, conceptúo fundada: la omisión de las obras maestras de Moratín, Tamayo y Ayala, entre las de este siglo. Esas obras tienen aceptación y reputación universal.

Las de Tamayo y Ayala, sobre todo, por estar reconocidas como lo mejor de lo mejor del teatro español moderno, y hallarse más cerca de nosotros, debian haber figurado en primera línea. Esta falta quedará subsanada en parte con la representación prometida de *El Tanto por ciento* en las pocas funciones que la compañía Guerrero dará aquí antes de embarcarse para España. Por lo demás, no ha de negarse que el repertorio ha sido, en general, excelente, y muy variado.

La calumnia por castigo. — Un crítico incipiente. — El tanto por ciento.

Se ha dicho con razón que hay obras que valen más que sus autores, y autores que valen más que sus obras. A este último grupo pertenece evidentemente Echegaray. Su poderoso talento resplandece en lampos vivísimos en todas ó casi todas sus obras; pero sin *objetivarse* en ellas, antes conservando, por raro fenómeno, su carácter personal é independiente de la producción misma, cuya flaqueza y deficiencias radicalísimas forman con él el más violento contraste. Quizá pudiera resolverse esta antinomia afirmando que Echegaray posee brillantes dotes *teatrales,* pero carece de verdaderas facultades *dramáticas*. No hay en él ese poder de observación y análisis, ni la intuición genial que lo suple, para sorprender los verdaderos secretos y móviles de las acciones humanas, sin lo cual no puede haber creación dramática, y todo se reduce á un juego más ó menos brillante de pasiones y caracteres superficiales ó ficticios. Por eso sus obras podrán, como *Adriana Lecouvreur* y su larga parentela de Scribe y de Sardou, permanecer en los carteles mientras haya actores que las representen; pero tengo para mí que no irán nunca, ni por un día, á formar parte de la verdadera literatura dramática española. La posteridad deberá, pues, si estoy en lo

cierto, hacer con Echegaray lo que se ha indicado para Feijóo: *alzarle una estatua y quemar al pie de ella sus obras.*

Lejos me hallo, por consiguiente, de subscribir al tono y forma con que cierta crítica *brava* suele tratar á Echegaray y á sus dramas, como si no fuesen éstos más que los grotescos engendros de un necio ó de un ingenio vulgar. Su talento impone, de todos modos, admiración y respeto, y debe dictar otro lenguaje á la crítica, ó á lo que por tal quiera darse.

Y vaya lo que antecede en sustitución de cuanto pudiera exponer acerca del último drama de Echegaray, representado por la compañía dramática del Odeón en esta nueva y corta temporada que va corriendo: *La Calumnia por castigo.* Aun dentro de la manera y condiciones propias de Echegaray, esa producción es tan valientemente mala, que no hay más que decir sobre ella.

Muy otra cosa es la comedia del mismo autor, *Un crítico incipiente.* A la manera que Moratín satirizó á los malos dramaturgos de su tiempo, en su célebre *Comedia nueva,* modelo incomparable de sátira dramática, Echegaray ha querido, en esta pieza, poner en solfa á los críticos, mostrando de relieve sus contradicciones, sus eternas disputas de escuela, la pedantería que tan á menudo se mezcla en ellas, y hasta los motivos de mera simpatía ó antipatía personal, ó de rivalidades literarias, á que muchas veces se deben los más altos elogios y las más tremendas censuras. En este sentido, el cuadro es amplio y está vigorosamente trazado, ofreciendo aquí y allá toques brillantes.

La primer dificultad, gallardamente vencida por el autor, consistía en dar interés y calor escénico á un asunto de esa naturaleza, puramente literario. Para ello, fuera de los amores de Luisa y Enrique, se ha valido principalmente del carácter de D. Antonio, autor dramático en funciones, sobre quien caen alternativamente los chorros fríos y calientes de toda clase de crítica. Este *carácter* es, á mi juicio, el mejor que ha salido de la pluma de Echegaray, y acaso el único de los suyos digno de tal nombre. D. Antonio, dramaturgo de cuyo mérito, procediendo muy hábilmente, no ha querido darnos clara idea el autor, es, además de escritor no vulgar, hombre de buen sentido y recto criterio, de alma noble, de espíritu sincero, de carácter sólido, aunque irascible y nervioso, que toma muy por lo serio cuanto con el arte se relaciona. A todo esto se unen sus vanidades y debilidades de autor, que le llevan á proclamar con entusiasmo el talento de los que le aplauden y la torpeza de los que agriamente le censuran. Está, pues, dotado de complexidad humana.

En cuanto á los dos críticos principales, Peláez y Barroso, campeones cómicos, respectivamente, del idealismo y del naturalismo, si bien tienen rasgos felices, carecen de la fuerza característica de don Antonio, pues no se ve en ellos otra cosa que su condición de *críticos*, según la consigna que les ha dado inflexiblemente el autor.

Bellezas de detalle no escasean en esta comedia, y entre ellas deben citarse la brillante pintura del público, que hace Pepe en el acto segundo, y la invectiva de don Antonio, en el primero, contra el abuso de la risa y la mofa en la crítica de las obras de arte. Cuanto se

dice en uno y otro pasaje tiene tanta solidez como vigor, y está muy felizmente expresado.

Con todos esos méritos indiscutibles, bien se advierte que no es la comedia el género propio de Echegaray, y que los aciertos de *Un crítico incipiente* se deben al imperio de su voluntad sobre su talento, y no á esa gracia y malicia espontáneas, propias del verdadero autor cómico. Hay en el carácter de D. Antonio, y en todo el ambiente de la obra, exceso de nerviosidad y arrebato; y muchas cosas del diálogo, que quieren ser gracias picantes, resultan insípidas y sin alas. Todos los esfuerzos de Echegaray para poner en boca de Luisa cosas á la vez tiernas y graciosas, mimos de enamorada que no franqueen el límite de la pasión seria, resultan estériles por completo. Luisa es por eso una figura pesada, á quien casi siempre se le malogran las gracias.

Comparando esta obra con la obra maestra de Moratín, del mismo género, *La Comedia nueva* ó *El Café*, adviértese al instante la superioridad del autor cómico de raza, sobre el que sólo lo es de ocasión y por violencia ejercida sobre las facultades que le son propias. La sátira de Moratín, á pesar de sus ciento y cuatro años de edad y su menor brillo, vence á la comedia de Echegaray, no sólo por el tipo magistral y eterno de D. Hermógenes (tan superior á su análogo D. Atilano), sino porque lo cómico en ella tiene toda la naturalidad y familiaridad de expresión y de actitudes del que se halla en su casa. Abunda en ella lo que más falta en la otra: verdadero ambiente cómico.

Novedad realmente importante de esta nueva temporada dramática ha sido la representación de *El Tanto por ciento,* de Ayala, tan reclamada por mí en la anterior. Me halaga la idea de haber contribuído, con aquella insistencia, á que se realzara y completara con producción tan hermosa del repertorio español moderno, la brillante campaña de la compañía del Odeón. La enfermedad del señor Díaz de Mendoza, sin embargo, nos ha privado, en parte, de la notable interpretación que todos nos prometíamos; pero de todos modos resultó discreta en conjunto y excelente en cuanto á María Guerrero. Jiménez tiene también en ella uno de sus mejores papeles.

La justa admiración que esta comedia inspira siempre no debe impedir á la crítica señalar en ella algunos defectos. El principal, y quizá el único importante, consiste para mí en aparecer, en su trazado y desarrollo, demasiado recortada á medida de ciertas condiciones escénicas que el autor ha tenido primordialmente en vista. Su molde teatral, perfectamente vaciado, y muy sólido, le quita en parte amplitud, flexibilidad, holgura, ambiente de realidad viva, en que son tan ricas las *desarregladas* comedias del teatro español antiguo. De ello resulta que la sórdida confabulación de intereses tan repentinamente urdida en el primer acto contra los amores de la condesa y Pablo, y en la que toman parte hasta los criados de éstos, nos sabe á cosa ficticia, á juego *de comedia* demasiado á las claras, y no llega á *convencernos* del todo. Nos molesta y embaraza también, á renglón seguido, la continua presencia de los criados especuladores mientras los personajes principales tratan asuntos íntimos de la mayor delicadeza. En todo ello, el autor deja

ver por demás su propia mano, y hasta parece complacerse en que luzca públicamente sus gallardas habilidades, sin pensar tal vez que en ocultarse estriba la mayor de todas.

Pero la concepción justa y bella; la maestría del desarrollo, tan fácil y elegante aun en lo que he notado de convencional; la vibrante pasión del segundo acto y la admirable transición del mismo cuando Rodolfo llega anunciando la concesión del canal; el desenlace tan natural como imprevisto; los versos, rico molde artístico en que el autor supo vaciar, como en bronce, tanto noble y enérgico pensamiento, haciéndolos cooperar con toda sobriedad á la intención dramática del diálogo, y no á inoportunos lirismos; y por último, ese aire señorial, esa gallardía de concepción y de formas que el autor de *Consuelo* tiene en la sangre y se estampan de lleno en todas sus obras, forman en *El Tanto por ciento* un raudal de hermosura que arrolla y anega en sus ondas la inevitable escoria de toda creación humana.

BRINDIS

BRINDIS

Pronunciado en el banquete del Club Español
en honor de los actores Maria Guerrero y Fernando Diaz de Mendoza
el 20 de Junio de 1897.

SEÑORAS, SEÑORES:

Accedo al honroso pedido que se me hace de dirigiros la palabra, sin más recelo que el de mi propia insuficiencia, ni otro propósito que el de mezclar una voz argentina al coro de voces españolas que aquí se eleva en homenaje de dos artistas eminentes.

Para todo el que me conozca, fácil será presumir el tema de las palabras que voy á pronunciar: la unión intelectual de España y la Argentina. Yo no temo que se atribuya esto á una galantería de ocasión, ó á un mero espíritu de lisonja: es el tema de toda mi vida literaria, y en él se resume mi convicción más sincera, el impulso más característico de mi espíritu.

Para nadie, señores, ha podido ser más grato que para mí el triunfo del arte español que ahora presenciamos en Buenos Aires, no sólo por la íntima consonancia que existe entre ese arte y la natural tendencia literaria mía, sino porque él viene á demostrar del modo más fehaciente lo que siempre proclamé y sostuve contra apariencias engañosas y observaciones superficiales: las enérgicas é invencibles afinidades que nos unen á España, y que persisten y han de persistir siempre á pesar

de la emancipación política, de los gustos *de moda* de ciertos enamorados de lo exótico, y de las corrientes de inmigración extranjera que vienen á fecundar nuestro suelo. La prueba ha sido arriesgada y ha resultado brillante. Para ofrecerla, se ha elegido por campo á Buenos Aires, la ciudad más heterogénea y cosmopolita de la América española, visitada incesantemente por los más célebres : ctores extranjeros, que con las obras de sus respectivas literaturas, llegaron á formar un gusto y un hábito al parecer poco en armonía con el de nuestra raza. Pero ha bastado, señores, la presencia del arte español, dignamente interpretado, para que la naturaleza recobrase su imperio, y se desvanecieran esas apariencias falaces, y retoñasen aquí, más pujantes que nunca, el gusto y el entusiasmo de nuestro arte tradicional. La sociedad argentina, en cuanto tiene de más culto y representativo, ha hecho de la escena española del Odeón su centro favorito, y en ella se suceden noche á noche las más vibrantes aclamaciones al genio de los autores y actores de la madre patria. Conste, pues, que no hemos renegado ni pensamos renegar de nuestro único é ilustre abolengo artístico, ni renunciamos al derecho de apellidar nuestras tan excelsas glorias.

¿Y por qué habíamos de renunciar á ellas? ¿Hay, acaso, espectáculo más hermoso que el que ofrecen cien millones de hombres derramados por los extremos de la tierra en naciones libres, y unidos por los inquebrantables vínculos de la sangre, del arte y de la lengua? ¿No sería un verdadero crimen atentar contra esto? ¡Paso en el mundo á la gran familia de Cervantes!

Pero no creáis, señores, que tal unidad ha de llevar aparejado un espíritu estrecho de adoración propia, de

desdén hacia el arte de otras razas, de rebeldía á los progresos de la razón universal. Nada menos que eso.

En todos los pueblos civilizados pueden distinguirse tres corrientes artísticas diversas. La una tiende á no ver ni aceptar más que lo de la propia casa, inspirada en una ciega aversión á cuanto viene de fuera. Otra, opuesta á ella, sacrificando toda tradición á la novedad, y tal vez al vano prurito de parecer superior á cuanto la rodea, sólo tiene inteligencia y alma para lo exótico, y mariposeando insubstancialmente de literatura en literatura, imagina que la belleza artística se rige, como la moda, por el último figurín. La tercer corriente, equidistante de ambas, y única fecunda, se nutre y vigoriza en la propia tierra; pero se dirige á sus fronteras, y recibe gérmenes saludables de otras regiones, y procura enriquecerse, sin perder su arraigo y su carácter, con todas las perfecciones del arte universal.

Y tal es, precisamente, señores, el arte de los dos ilustres actores en cuyo honor se celebra esta fiesta. Ellos deben á esa alta manera de entenderle todo el esplendor de sus triunfos. Así han logrado también (y esto los caracteriza) esa delicada y dificilísima unión del sentimiento y el arte, sin que éste ahogue la vitalidad de aquél, ni aquél destruya las armónicas formas de éste, de modo que realzándose mutuamente, vengan á ser como la llama que, aprisionada en esbelta lámpara, recibe de ella color y forma, y la enciende, á su vez, en hermoso fulgor interno.

Señora Guerrero; Sr. Díaz de Mendoza: habéis venido á ofrecernos, en copa de oro primorosamente cincelada, el generoso néctar del arte español de todas las épocas. ¡Nosotros le apuraremos hasta la última gota, lamen-

tando solamente el no poder quedarnos con la copa en las manos!...

Señores: acompañadme á brindar por España, por nuestros ilustres huéspedes, por la indestructible unidad del gran imperio artístico castellano, en cuyos inmensos dominios, como en tiempos de Felipe II, el sol no debe ponerse nunca!

ESPAÑA Y ECHEGARAY

ESPAÑA Y ECHEGARAY

I

Hace días que con las iniciales P. G.[1] vienen publicándose en un periódico de la tarde algunos artículos críticos á propósito del *Mar sin orillas*, de Echegaray. Como, á mi juicio, tanto las observaciones de crítica general, como las que se refieren á España y su actual cultura literaria, que dichos artículos contienen, son en gran parte erróneas y confusas, quiero oponer á ellas algunas consideraciones.

No seré yo quien niegue que la crítica moderna es muy superior á la antigua. Lo he dicho y repetido muchas veces, cuando lo he juzgado oportuno. Pero los motivos que tengo para estimarla tanto, si no son opuestos, son por lo menos diversos de los que el señor P. G. expone en sus artículos. La crítica del siglo pasado se había forjado una idea estrecha, antojadiza y convencional de la belleza, y todo cuanto escapara á esa idea y á las reglas y preceptos de Aristóteles y Horacio, unas veces supuestos, otras mal interpretados, y casi siempre mal aplicados, como que no se tomaba en cuenta la diferencia de épocas, era irremediablemente condenado. Hoy, un estudio más profundo de las distintas civilizaciones; el aniquilamiento, debido á la explosión

(1) Paul Groussac.

romántica, de tanto vano y frívolo precepto, y la nueva ciencia que con el nombre de *Estética* se cultiva, han establecido un criterio más amplio y seguro, y se ha comprendido que aun faltando á esos preceptos de ejecución externa á que se atribuía tan desmesurada importancia, pueden realizarse obras de arte extraordinariamente hermosas. Hoy la crítica se apoya en sanas y elevadas consideraciones artísticas y filosóficas, y deja de lado retóricas cortapisas. Hé ahí su superioridad.

Pero como todo tiene su defecto en este mundo, la crítica moderna, huyendo de lo nimio particular, é influída excesivamente por el espíritu prosaico y científico de la época, da con frecuencia en vagas generalidades históricas y filosóficas, que la desvían de su primordial objeto: la apreciación de la belleza. Y bien, ese defecto de la crítica contemporánea es el que el señor P. G. ensalza en teoría y extrema todavía en la práctica, presentándolo como su mejor timbre y corona.

Comprendo muy bien que el espíritu materialista desdeñe el arte y estime sus producciones como hijas de cerebros enfermizos; pero no comprendo que se le acepte como tal, y se le rinda homenaje, para meterlo luego por fuerza en el campo materialista y sujetarlo á clasificaciones de historia natural. Lo primero es desatinado, pero franco y descubierto; lo segundo es mañoso y absurdo.

Nada más espontáneo, entre todas las producciones del espíritu, que la producción artística. Nada puede rebelarse con mayor brío hasta contra el espíritu mismo de la época en que se produce. El elemento espontáneo, acerca del cual pasa como sobre ascuas el señor P. G., tiene tal fuerza, que basta muchas veces para dar cuenta

de esas *inducciones inatacables* debidas á los elementos de tiempo y lugar, muy importantes, sin duda, cuando se los mantiene en la esfera subordinada que les corresponde. Tan equivocado es el procedimiento, que el señor P. G. proclama como el único legítimo y fecundo, como el del que, tomando en la mano una luz para examinar el valor de una joya, se olvidara del objeto que le llevaba, quedándose embebido en la contemplación de la luz.

Al terminar este punto, no puedo menos de transcribir lo que sobre él dice Gustavo Flaubert en una de sus cartas á Jorge Sand, no hace mucho publicadas (*Nouvelle Revue,* 1º de Enero de 1884): «*Du temps de la Harpe on était grammairien, du temps de Sainte-Beuve et de Taine on est historien. Quand sera-t-on artiste, rien qu'artiste, mais bien artiste? Où connaissez-vous un critique qui s'inquiete de l'œuvre en soi d'une façon intense? On analyse très finement le milieu ou elle s'est produite et les causes qui l'ont amenée; mais la poétique insciente? D'où elle resulte? La composition, son style? Jamais.*»

El distinguido crítico italiano Enrique Panzacchi, comentando estas justísimas apreciaciones de Flaubert, añade: «*Il Flaubert parla della Francia, ma,* mutatis nominibus, *la gran lacuna della nostra critica storica e filosofica è dipinta nelle sue parole.*»

Sí; el espíritu científico y filosófico de la crítica contemporánea olvida casi siempre que desde el punto de vista artístico, que es el primordial, lo que importa es tasar y poner de relieve el valor estético, la suma de belleza que alcanza una obra determinada, dentro del ideal de belleza reinante en el mundo civilizado. El estu-

dio del *medio ambiente* es para ello una poderosa ayuda, pero no es más que un medio para llegar á dicha tasación y estimación de la obra: el fin es penetrar en su más secreto organismo con seguro espíritu artístico; es examinarla, desenvolverla y juzgarla *en sí.*

Del olvido de estas sanas nociones, así como de algunas confusiones que le son completamente personales, proviene la mayor parte de los errores en que incurre el señor P. G. En el *Mar sin orillas,* de Echegaray, ha querido ver un resultado fatal del actual *medio* español, y extraviado por este prejuicio, ha acomodado los hechos á su sistema y no ha visto que Echegaray y su *Mar sin orillas* (obra mala, en esto estamos conformes), lejos de ser resultantes fatales de la índole de la moderna sociedad española, son una verdadera y singular excepción, producida por ese elemento espontáneo sobre el cual pasa el señor P. G. como un relámpago. Una verificación minuciosa de los hechos presentados como indudables por el señor P. G., y un somero examen del camino recorrido y de las influencias sufridas por España, desde fines del siglo anterior, probarán ampliamente mis afirmaciones.

II

El señor P. G. se ha encontrado delante de este hecho: Echegaray es á la vez hombre de ciencia y de letras, ingeniero y poeta dramático; y ha deducido que la culpa la tiene España; que ello es debido al estado *estacionario* de la cultura española y sirve de comprobante á dicho estado. Hé ahí el primer error, ocasio-

nado por la exageración de la crítica histórica y sus prejuicios. Si la cultura científica de España es inferior todavía á la de otras naciones europeas (lo que no puede negarse), no es en manera alguna debido á la falta de *especialistas*. En España los hay como en todas las demás partes de Europa, en la ciencia y en el arte. Además de los que el mismo señor P. G. cita, pueden mencionarse muchísimos otros, que no por ser menos famosos que Pasteur y Spencer, dejan de ser especialistas. Son especialistas en las enfermedades mentales, el doctor don Juan Giné y Portagás, y el doctor Ezquerdo; en las del sistema nervioso, José Crous; en las enfermedades de los niños, Benavente; como oculistas son distinguidísimos Cervera, Caralt y Toro; como operador goza, entre otros, de gran fama Federico Rubio; en anatomía sobresale José de Letamendi; en los partos Juan Bull; dedícanse exclusivamente al derecho criminal Gamaro, Caso, Escosura, Cabot, etc.; al mercantil Durán y Bas; al civil Andreu y Grau; como analista químico descuella Rioz y Pedraja; como botánicos Barna, Sánchez, etc.; como geólogo, Vilanova; como metafísico Nicolás Salmerón; Campoamor, Núñez de Arce y Querol cultivan especialmente la poesía lírica, pues sólo como aficionado ha hecho ligeras escursiones á la filosofía el primero, y á la poesía dramática el segundo; Pérez Galdós no hace otra cosa que escribir novelas, así como Pereda y Alarcón; Tamayo sólo es poeta dramático... y basta, porque la lista no tendría fin. ¿Dónde está, pues, la falta de *especialización*?

Y ya que he escrito este prolijo vocablo, añadiré de paso que el hecho de que no exista en el vocabulario castellano, no prueba, como pretende el señor P. G., que

en España no se conozca la cosa. Desde que existe *especialidad,* y, aunque no se halle en la última edición del Diccionario de la Academia (1869) la voz *especialista,* es ella ya de uso común entre toda clase de gente, es porque la cosa se conoce. Si la deducción del señor P. G. fuera exacta, lo serían también las siguientes; en castellano no existe la palabra *independización,* luego España no es una nación independiente; en castellano no existe la palabra *nacionalización,* luego España no constituye una nacionalidad; en francés no existe el substantivo *escarmiento,* ni el enérgico verbo *escarmentar,* luego en Francia no existe la idea á que responden, etc. Hé ahí adonde nos llevaría la lógica del señor P. G. Pero no hay tal: en castellano no han entrado esas palabras quizá porque á la índole de este idioma repugnan las que más parecen propias para ejercicio de tartamudos, como *especialización, independización* (que nos obligan á cerrar los ojos), que para quien tiene la lengua bastante suelta para no necesitar de semejante disciplina. De ahí que se prefiera un giro de dos ó tres palabras cuando se quieren expresar las ideas correspondientes á ellas. Del mismo modo, la llaneza y soltura del castellano rechaza esas volteretas de, *fué por esto que sucedió tal cosa; fué allí que murió fulano,* como imitando groseramente al francés, escriben muchos entre nosotros; y dice sencillamente: *entonces sucedió tal cosa; allí murió fulano;* y si quiere dar mayor énfasis, usa el giro valiéndose del adverbio que corresponda. El castellano es sencillo, fácil y franco, así en sus vocablos como en sus giros.

Cuando esa no fuera la causa de no existir en el Diccionario de la Academia las voces *especializar, especia-*

lización, nada habría que extrañar, pues en el mejor y último Diccionario de la lengua francesa, el de Littré, publicado años después del último de la Academia Española, sólo se hallan tales palabras como otros tantos *neologismos,* con su cruz correspondiente; y aun es de advertir que el verbo *spécialiser,* de donde deriva el substantivo *specialisation,* no está en el sentido de profundizar especialmente un ramo determinado, darle preferencia, sino *sólo* en el muy diverso de *señalar,* de *indicar* una cosa con particularidad. Véase la prueba.

SPÉCIALISER (spe-si-a-li-zé) v. a. *Néologisme. Indiquer d'une manière spéciale.* (Littré, *Dictionnaire de la langue française.)*

Aun dejando de lado esta fundamental diferencia de significación, ya ve el señor P. G. que si al decir en castellano *especialización,* se ve forzado á cometer neologismo, también lo comete al decir en francés (¡en francés!) *spécialisation, spécialiste, spécialiser.* El no hallarse estas palabras en el Diccionario castellano, ni aun con la nota de neologismo, vaya en cambio de los años de anterioridad que dicho Diccionario cuenta.[1] ¿Será menester concluir, imitando al señor P. G., que en Francia tampoco conocen la *cosa,* ó que apenas están comenzando á columbrarla? Si aceptáramos la lógica del señor P. G., no habría otro remedio.

Por otra parte, es absolutamente inaceptable que la especialidad quiera aplicarse con el mismo rigor á la ciencia que al arte. En la primera se adelanta casi exclusivamente á fuerza de estudio é investigación paciente,

(1) Á la hora que estos artículos se reimprimen, existe ya la duodécima edición del Diccionario de la Academia. En ella se encuentra la palabra *especialista,* correctamente definida.

y no es mucho que cada ramo requiera un estudio profundo y especialísimo; pero en el arte no sucede lo mismo. Es hijo de las facultades creadoras del espíritu, y todo lo que la ciencia tiene de analítica, tiene él de sintético. Para desenvolver estas facultades no se requieren grandes estudios, sino principalmente la observación de la naturaleza en lo que tiene de más íntimo é interesante, cierta práctica, y el estudio de los grandes modelos, que no son muchos. Dado que un mismo hombre esté dotado de facultades correspondientes á diversos géneros literarios, los mismos estudios que le sirven para el uno, sírvenle para el otro, con corta diferencia en cuanto á la amplitud y dirección de ellos. La práctica, además, confirma plena é irrefutablemente esta teoría con ejemplos infinitos, antiguos, modernos y contemporáneos, de todos los países civilizados, y demuestra que son imaginarios aquellos celos de las musas de que el señor P. G. nos habla. Tomemos algunos á la ventura.

Goethe fué á la vez lírico y épico eminente. Cultivó con espléndido brillo el poema filosófico-enciclopédico en *Fausto,* y quizás con mayor el poema idílico en su incomparable *Herman y Dorotea.* Fué poeta dramático, autor, entre otras, de una obra maestra de restauración helénica· *Ifigenia.* Fué, además, novelista, crítico y hasta botánico distinguido. Lessing fué autor dramático, insigne crítico y fabulista excelente. Schiller fué historiador, estético, poeta lírico y dramático de primer orden. Si en la dramática compuso el *Guillermo Tell,* modelo del género, en la lírica dejó el *Canto de la campana,* una de las más espléndidas poesías que haya producido jamás el espíritu humano. No hemos tenido noticia de que, con tal motivo, las musas se tirasen de las gre-

ñas; por lo contrario, en vez de *castigar al presumido,* se complacieron en ceñir cada una su corona á la noble frente del poeta. Macaulay, crítico soberano, fué á la vez historiador excelente, y aun escribió poesías de mérito, entre las cuales son magníficas su fragmento *The Armada*, y sus *The Lays of ancient Rome;* Swinburn, el más grande de los poetas ingleses contemporáneos, es lírico y dramático de fuerza, pues tan sobresalientes son sus *Songs before sunrise* y sus *Ballads,* como su *Atalanta in Calydon.* Es, además, crítico notable, como lo prueban sus estudios sobre Shakspeare. En Francia, basta recordar que el autor de *Les langues semitiques* es el mismo de la *Vie de Jesus* y de *Marc Aurèle,* y aun de algunas obras filosófico-dramáticas. Carducci es crítico y poeta. Paul Groussac es historiador, crítico, novelista. . . . y ha escrito versos.

¿A qué proseguir? ¿No basta lo expuesto para demostrar lo insostenible de la teoría del señor P. G.? Si tal ha sido y continúa siendo en el arte el proceder de los más eminentes ingenios de Alemania, Inglaterra, Francia é Italia, sin que hayan dejado por ello de alcanzar la cumbre de la gloria literaria, ¿por qué exigir otra cosa de España, y atribuir su inferioridad (supuesto que la haya en el arte hoy día) á lo que no ha impedido la superioridad de aquéllas? ¿Cómo aceptar, pues, que un pintor sólo ha de serlo de retratos, ó de paisajes, ó de tema histórico? ¿No es esto una exageración violentísima y parcial?

Pero se dirá que Echegaray no cultiva diversos géneros literarios, sino la ciencia y el arte. Es indudable; pero el mismo hecho, aducido por el señor P. G., de que los españoles le ensalcen como á un hombre extraordina-

rio, prueba evidentemente que Echegaray es la excepción y no la regla. Si eso fuera en España lo común y corriente, como piensa el señor P. G., el caso pasaría inadvertido, ó poco menos, é iría á confundirse con sus iguales.

Hé ahí las consecuencias de la crítica histórica, y de su mal manejo. Todas las exageraciones se dan la mano. El señor P. G., por querer ser modernísimo y avanzado, ha retrocedido hasta aquellos tiempos de especulación pura, en que, en vez de estudiarse los hechos para deducir un sistema, se inventaba un sistema para acomodar luego á él los hechos. Este procedimiento ha sido sepultado para siempre, y á ello se deben los progresos científicos de nuestra edad. El señor P. G. lo ha resucitado, y para aplicar su sistema de *crítica histórica* á Echegaray y á *Mar sin orillas,* ha forzado los hechos, confundido las teorías, y ha visto un efecto de la civilización española contemporánea en lo que debió ver, y en lo que sólo es posible ver, una perfecta excepción. Veamos ahora si en las demás fases de su crítica le ha sucedido eso mismo.

III

Antes de hablarnos del drama español en particular, expone el señor P. G. sus ideas sobre el drama en general, afirmando que el drama histórico pertenece á un género falso. Para ello se ve obligado á envolver en su censura, como él mismo lo reconoce, á muchas de las más altas glorias literarias de diversas épocas y naciones. Pero esto no es más que una nueva y gran confu-

sión en que el señor P. G. incurre. Los dramas históricos pueden y deben dividirse en dos grandes grupos, que conviene deslindar cuidadosamente, distinguiéndolos, á la vez, del drama legendario. Los que sólo tienen por objeto aprovechar la belleza artística que brinda un acontecimiento histórico, una gran lucha, que interesa y trasciende, por lo humano y universal de las pasiones que lo engendraron, á las más diversas épocas y naciones, forman el primero y más grande, cultivado por los mejores ingenios, Shakspeare, Lope de Vega, Calderón, Corneille, Racine, etc. Los que se proponen realmente reconstruir una época lejana, previo estudio, paciente y detenidísimo, de su total civilización, constituyen el segundo, cuyo origen histórico es moderno, como que sólo arranca de principios de este siglo, siendo Walter Scott, en la novela, quien le dió impulso. A este grupo pertenece el *Milagro en Egipto,* de Echegaray, y sólo á él y á sus análogos son aplicables las apreciaciones del señor P. G. Entre uno y otro tipo caben matices y gradaciones diversas, y hay obras, como *La Locura de amor,* el magnífico drama histórico de Tamayo, que reunen en alto grado los caracteres de ambos. En los del primer grupo, lo interesante no es el hecho histórico en sí mismo, sino la encarnación, en un personaje ó suceso conocidos, de una pasión humana, universal, constante. Así en Macbeth, lo interesante es el asombroso estudio de una ambición criminal, y si Shakspeare la encarnó en un personaje histórico, fué porque su feliz instinto le hizo comprender que ello añadía interés á la obra. La ambición, el patriotismo, la heroicidad, encarnados en grandes y conocidos personajes históricos, hieren más vivamente la imaginación, adquieren mayor grandeza y energía, y ofrecen un ejemplo más

elocuente. Ni sería admisible la *pura invención* para pintar pasiones políticas ó de carácter heroico. Además, estos dramas toman casi siempre por asunto hechos y personajes que pertenecen á la misma civilización del pueblo para el cual se escriben. No es lo mismo para un español ver en escena á Guzmán el Bueno ó á Pelayo, que á Semíramis ó á Sesostris. Cuando se ponen en escena asuntos de una civilización extraña, suelen los autores de esta clase curarse muy poco del color local, porque van en pos de la *verdad moral*, no de la *verdad histórica*.

Dedúcese de lo expuesto que los dramas históricos que pertenecen al primer grupo constituyen un género perfectamente legítimo y *vivo*, como que son hijos de sentimientos encendidos, de ideas universales, de las cuales participa el que escribe al encarnar dichos sentimientos é ideas en personajes históricos, á fin de comunicarles mayor grandeza y eficacia. No necesita el autor ser ignorante para que las creaciones de este género tengan el sello de lo espontáneo y vivo. Si Shakspeare lo era (aunque no tanto como el señor P. G. imagina), no lo eran de ningún modo los autores de *La vida es sueño, Fedra*, etc. cuyas obras no es posible clasificar de arqueológicas, pues pertenecen al primer grupo de que he hablado. Por lo demás, el drama histórico así entendido (que no ha de confundirse con el *drama histórico propiamente dicho)*, ha sido preferentemente cultivado por los más grandes dramaturgos de todas las épocas y países. La tragedia griega y la francesa no fueron sino históricas y mitológicas. La gran mayoría de los dramas de Shakspeare, muchos de Lope, Calderón, Goethe, Alfieri, etc., pertenecen á este número. ¿Por qué?

Porque este género presenta una tela más grande, campo y perspectiva más vastos donde desplegar el vuelo de la fantasía, y la fantasía siempre es grande y voladora en los poetas próceres y en los pueblos creadores. En Francia este drama no ha tenido suerte, fuera de las tragedias pseudo-clásicas, artificiales á causa del sistema en que están inspiradas. Su mayor ingenio es un autor cómico. ¿Por qué? Porque la imaginación francesa dista mucho de ser rica y esplendorosa: porque las dotes que le han tocado en suerte son el buen gusto, la delicadeza, el arte (que á menudo raya en artificio), la finura; pero de ningún modo la intensidad y el gran vuelo poético; porque Francia, salvo en su Edad Media, por ella misma tan desdeñada, no es, generalmente, en cuanto al arte y la literatura, una nación creadora, según lo han reconocido sus más eminentes escritores, como Renan y Taine. Así, mientras en España nace con el *Quijote* y la novela picaresca la novela moderna; con Lope (conjuntamente con Shakspeare) el drama moderno; y con el Romancero un monumento único en las literaturas europeas: ¿qué género ha creado Francia? ¿A cual ha dado nuevo rumbo? A la comedia, que es su gloria, y en la cual Molière infundió genialmente, por primera vez, alma trágica; pero que ya florecía admirablemente en Tirso, Alarcón y Moreto, quienes presentan en *El Desdén con el desdén, La Verdad sospechosa* y *Marta la piadosa,* caracteres más complexos é individuales que el teatro de Molière. El movimiento romántico, que tan poderosamente repercutió en Francia, *repercutió,* y está dicho todo: nació en Alemania, aunque tenga antecedentes y raíces en el mismo siglo XVIII francés. Hé ahí la razón

por qué en Francia no se ha cultivado con buen éxito el drama á que me refiero. Y aun es de advertir que el único gran poeta francés de imaginación rica y esplendorosa, y verdaderamente española (hasta en sus extravíos), Víctor Hugo, no ha escrito sino dramas históricos: *Ruy Blas, Cromwell, Torquemada, Hernani, Le roi s'amuse,* etc., lo que comprueba plenamente mi tesis.

IV

Particularizándose con España, cree ver el señor P. G. en el ensimismamiento patriótico español, en la rigidez de su espíritu nacional, forjado en la fragua de guerras seculares é incesantes, la explicación de que en el siglo actual la gran mayoría de las producciones dramáticas españolas de mérito sean histórico-nacionales. Voy á demostrar palpablemente que el primer hecho afirmado, la rigidez é intransigencia española es exageradísimo, y que el segundo, la gran mayoría de dichos dramas, es absolutamente falso. No hablaré de la civilización española de siglos anteriores, porque sería asunto muy largo. Me bastará un rápido análisis del presente, arrancando de las postrimerías del pasado.

España, como otras naciones, y aun más que ellas, ha venido sintiendo honda y eficazmente diversas influencias extranjeras durante todo el siglo. A fines del pasado, la influencia francesa, iniciada con el anterior establecimiento de la dinastía borbónica, se hizo sentir profundamente en las letras y en las costumbres. La literatura española no fué más que un remedo de la francesa; esto es sabido de todo el mundo. «Todo concurría, dice Quintana, á

este efecto inevitable: nuestra corte, en algún modo francesa; el gobierno, siguiendo las máximas y el tenor observados en aquella nación; los conocimientos científicos, las artes útiles, los grandes establecimientos de civilización, los institutos literarios, todo se traía, todo se imitaba de allí; de allí el gusto en las modas, de allí el lujo en las casas, de allí el refinamiento en los banquetes: comíamos, vestíamos, bailábamos, pensábamos á la francesa». Tan cierto es esto, que Ramón de la Cruz, para componer sus sainetes con algo que no fuera francés se vió obligado á descender á las últimas capas sociales de su nación. Esta influencia continuó en este siglo, y á mediados de él, España volvió á sentir nuevas influencias extranjeras con la entrada triunfal del romanticismo, llevado de Francia por el duque de Rivas y Zorrilla, de Inglaterra por Espronceda. Más tarde pasó la corriente germánica pura por las letras españolas, dejando honda huella con Mora, Selgas, Sanz, Laverde y Bécquer.

Pero si esto ha sucedido en literatura, no es menos notable la influencia extranjera en materia filosófica. Los diversos sistemas filosóficos alemanes han sido estudiados y propagados con ardor por españoles eminentes. Estos sistemas han dejado huellas profundas en España. Entre los hegelianos más distinguidos figura Canalejas. El *armonismo* krausista tuvo un jefe prestigioso, Sanz del Río, que cuenta entre sus numerosos discípulos á Nicolás Salmerón. El furor por la filosofía alemana llegó á tal punto, que no se contentaron sus propagadores con las ideas, sino que trataron hasta de germanizar el castellano, introduciendo una jerga cuyo embolismo se vió obligado Valera á combatir en

su discurso de recepción en la Academia Española. Últimamente el krausismo ha sido herido de muerte en España por Menéndez y Pelayo, en su *Historia de los Heterodoxos españoles*. Sin embargo, hoy mismo se cultiva allí con brío la filosofía alemana, que ha influido también, con otros elementos extranjeros bien asimilados, en U. González Serrano, el mejor pensador español actual.

En presencia de estos hechos diversos y numerosos, y de otros quecallo por no extenderme demasiado, yo pregunto: ¿Dónde está esa rigidez española, ese ensimismamiento nacional, esa oposición tenaz al *modernismo*, esa *traba intelectual que le impide transformarse y adaptarse al molde moderno?* Es el caso de repetir con Bello, á los que se han juramentado para no hablar de España sino por medio de lugares comunes, que se repiten nada más que porque hubo uno que los dijo primero:

> ¡Oh siglo de los siglos, cuál machacas
> En tu almirez decrépitas ideas!

De esta errada idea de la civilización española contemporánea deduce el señor P. G. las condiciones de los dramas que han de agradar á los españoles, y para apoyar su teoría con ejemplos prácticos, acomoda, como siempre, los hechos á su preconcebido sistema, falseándolos hasta lo increíble. Dice, pues, que el teatro moderno español es, casi en su totalidad, una escuela de patriotismo, pues entre las obras dramáticas de mérito, la gran mayoría son histórico-nacionales. No hay verdad en tales afirmaciones.

Observo, en primer lugar, que ni *Don Juan Tenorio,* ni *El Trovador,* enumerados entre los dramas históricos por el señor P. G., pertenecen á semejante género. Ambos se basan en leyendas fantásticas y poéticas que nada tienen que ver con acontecimientos ni personajes históricos. En cuanto á *Don Alvaro,* ni es drama histórico ni legendario. Su asunto es una pura ficción, que el autor coloca en tiempo de Carlos V, sin más objeto que procurarse, á usanza romántica, un vasto campo y una época caballeresca en que desplegar su regia fantasía. Su objeto directo es la pintura *moral* de ese misterioso. y á veces fatal encadenamiento de las cosas, que el vulgo llama *sino,* semejante al *fatum* antiguo, y que puede interpretarse como castigo providencial de intemperantes pasiones. Dramas como este y los dos antes indicados, serán, en cierto sentido, *de época,* pero no *históricos.* Tal nombre sólo conviene á los que tienen por objeto pintar una época ó suceso históricos, ó personajes históricos *(Guillermo Tell, Guzmán el Bueno,* etc.).

En segundo lugar (y esto es más grave), el señor P. G. ha dejado fuera de cuenta á *Edipo* y *La Conjuración de Venecia,* de Martínez de la Rosa, y sus comedias; todo el teatro de Moratín, el de Bretón de los Herreros, el de Ventura de la Vega, las tres obras maestras de Ayala *Los Amantes de Teruel,* de Hartzenbusch (que es legendario y pertenece, en todo caso, al primer grupo), *Virginia* (de asunto no nacional, como *La Conjuración* y *Edipo), La Bola de nieve, Lances de honor* y *Un Drama nuevo,* entre otras, del gran Tamayo, todo el teatro de Narciso Serra y de Rodríguez Rubí, excepto *Isabel,* las obras de Sellés, las de Gaspar, de gusto y corte francés; *El Gran Galeoto, Ó locura ó*

santidad, Un milagro en Egipto (histórico, pero no nacional) y otras obras de Echegaray, que no cabe poner como ejemplos de la afición española á los dramas históricos. Agréguense algunas buenas traducciones y arreglos del francés.

Francamente, todo esto, y más que callo, por valer menos, es demasiado para borrarlo de una plumada. El mismo señor P. G., en uno de sus últimos artículos, nos dice que conoce y aprecia algunos de los autores que dejo enumerados (¡contradicción singular!). Quiero creer que así sea, y que ame á España como afirma; pero la verdad es que no se le conoce. Se conocen las obras y los autores, no para citarlos al aire, sino para tomarlos en cuenta cuando es necesario, haciéndolos entrar como factores en el movimiento de la civilización y del país á que pertenecen. Pero dejar los más y hacer valer los menos, aun en igualdad de mérito, no se concibe.

Afirmo, pues, en vista de los hechos aducidos, que si los dramas histórico-nacionales dignos de tomarse en cuenta en la literatura dramática española de este siglo, están en mayoría, lo están solamente con respecto á los dramas históricos de asunto extranjero, lo cual no prueba otra cosa que el acierto é instinto feliz de los dramaturgos españoles cuando escriben dramas históricos. En efecto, el drama histórico más legítimo es el nacional. Caben más en él la inspiración, el calor, la vida de que debe estar impregnada toda verdadera poesía; puede ser popular, y escapar mejor á los inconvenientes del arte arqueológico expuestos por el mismo señor P. G.

Deduce también el señor P. G. de la civilización española contemporánea imaginada por él otros hechos no

menos falsos: la hinchazón del lenguaje, el *remedo* del siglo de oro, la *forma enfática y conceptuosa,* etc. Todos estos podrán ser y son vicios de las medianías españolas; pero de ningún modo de los que en España logran mayores aplausos, de los ingenios distinguidos, únicos representantes legítimos de la nación á que pertenecen. Entre éstos, difícil será citar uno que incurra en tan feos vicios, condenados hasta la saciedad en la misma España. Ni Tamayo, ni Valera, ni Pereda, ni Galdós, ni Núñez de Arce, ni Campoamor, ni Querol, ni Castelar, ni Cánovas, ni Menéndez y Pelayo, ni Alarcón, ni la Pardo Bazán, ni Palacio Valdés, ni Alas, ni otros como ellos, son reos de los delitos indicados. Estudian, sí, como Valera, los clásicos, sin perjuicio de ser modernísimos, y sólo con el justo deseo de depurar el castellano del tinte francés que lo vició en el siglo pasado, y de darle la abundancia antigua y el sabor y colorido castizo y propio de la nación española, en la medida de lo racional y posible dentro de la civilización moderna. Esto pretenden y esto están logrando en gran parte, sin dejar de ser modernos y originales. En cuanto á los discursos pronunciados en las Cortes y alabados en los periódicos por la belleza de su forma, no veo nada de particular, y si sólo una consecuencia del amor de los españoles á la belleza de la forma, es decir, al arte, amor que hace de España una nación menos materialista y utilitaria que las demás de Europa, y de la tribuna española, como de Amicis lo reconoce, la primera del mundo.

V

Tócame ya hablar de la crítica del señor P. G. en lo que se refiere especialmente á *Mar sin orillas*. No es mi ánimo defenderlo como producción dramática, pues ya he dicho que me parece mala, y lo repito. Pero lo curioso del caso es que, pudiendo hacérsele cargos tan graves é ilevantables, el señor P. G. no da casi nunca en el blanco.

El señor P. G. ha querido juzgar á España y á Echegaray por una obra de este último, pues si bien declara que sería abusivo el atribuír á un solo autor la representación de una nación dada, añade, en seguida, que Echegaray es el que mejor representa al pueblo español, puesto que es el que más agrada á éste, el que mejor combina los elementos que forman su gusto. Y bien, esto no es exacto. He dicho y repito que Echegaray es en España, por todos conceptos, una verdadera excepción. No es posible citar un solo dramaturgo español contemporáneo de importancia que participe de su viciosa manera dramática, que le haya precedido ó le acompañe en su empeño de galvanizar el romanticismo. Tratándose de un autor tan aplaudido y celebrado en España, este hecho es altamente significativo y no ha debido pasar inadvertido para el señor P. G. ¿Por qué se celebra, pues, á Echegaray más que á ninguno? ¿Porque representa mejor á España? No tal, sino porque, vaya por donde vaya, tiene más talento que todos (no pongo en cuenta á Tamayo, há tiempo muerto para las letras). Por esa misma razón lleva más gente al teatro que ningún otro, entre nosotros, que no somos españoles.

Echegaray apareció en circunstancias en que la escena española yacía en poder de la insulsez más soporífera y de la más necia mojigatería; y, el contraste fué grande, y se celebró como se celebra una borrasca en tiempo de epidemia, aunque cause grandes estragos. Además, Echegaray, á pesar de carecer de fundamentales facultades dramáticas, posee un gran brillo externo, casi siempre seductor y hermoso, muy propio para deslumbrar á pueblos como el español y los americanos, de imaginación viva y reflexión escasa.

Pero toda vez que el señor P. G. quería servirse de Echegaray, debió elegir para su crítica una de sus mejores, y no una de sus peores obras. Elegir una de las más débiles de un autor para juzgarle por entero, como al que mejor representa á su nación, no es acertado ni justo.

Empieza el señor P. G. la crítica particular de *Mar sin orillas* censurando la latitud de la época señalada por el autor para la acción del drama. Nada más infundado. Al decir *época de Carlos V, ó de Felipe II,* cualquiera que esté exento de mala voluntad comprende en el acto que se quiere indicar la época de transición entre los dos reinados, transición paulatina y lenta, pues Felipe II fué sucediendo á Carlos V por una serie de abdicaciones sucesivas, la última de las cuales fué la del trono de España. Además, el autor no ha pintado ni pretendido pintar sucesos ni personajes históricos. El asunto del drama es de pura invención suya. La historia no nos habla de Leonor ni de Leonardo, y Echegaray sólo ha querido pintar, como característico de esa época, el triunfo violento del sentimiento del honor sobre el sentimiento del amor. Aun aceptada, pues, la latitud que toma el señor P. G., no habría en ella motivo fundado de censura.

En cuanto á que no eran posibles en tiempo de Felipe II, y después de Lepanto, las invasiones de piratas berberiscos á las costas españolas, permítame el señor P. G. que, sin ánimo de ofenderle, y empleando una frase dirigida por él mismo á un escritor argentino, le diga que *abusa de su incompetencia* en este punto. Las invasiones de piratas berberiscos continuaron mucho después de Lepanto y del reinado de Felipe II. Las costas de Valencia y Andalucía eran frecuentemente asaltadas por ellos, y todavía en el siglo XVII eran numerosos los rescates realizados por los *redentores* de las religiones de la Trinidad y de la Merced. El poder turco, por otra parte, no quedó destruído definitivamente en la batalla de Lepanto; pruébalo así el hecho de que al año siguiente, ya rehecha la Sublime Puerta, pudo presentar en las aguas de Navarino una nueva armada, no menos numerosa y formidable que la primera. La reconquista de Túnez, realizada un año después de Lepanto por don Juan de Austria, fué de tan corta duración, que á los dos años escasos Túnez y la Goleta caían nuevamente en poder de los musulmanes. Oiga el señor P. G. á Lafuente:

«La defensa fué heroica, y costó á los turcos la mitad de su ejército; pero Túnez y la Goleta cayeron en su poder (1574), y para que no volvieran ya más al de los españoles, desmantelaron y demolieron aquellas fortalezas que representaban una de las mayores glorias militares de Carlos V y don Juan de Austria, y *quedaron desde entonces* (1574, tres años después de Lepanto) *convertidas en guaridas de piratas berberiscos, como Trípoli y Argel.*

«Temió con esto Felipe II *por sus posesiones litorales* de Italia y España; *mantívose á la defensiva de los*

ataques de los infieles hasta la muerte de Selín, y tuvo á bien ajustar con su sucesor, Amurat III, una tregua de tres años (1578), que se fué prolongando sucesivamente, bien que mal cumplida por los turcos y africanos, QUE NO CESABAN DE ESTRAGAR CON SUS SISTEMATIZADAS PIRATERÍAS LAS COSTAS ITALIANAS Y ESPAÑOLAS».

Si esto no basta, bastará lo siguiente, para justificar plenamente á Echegaray: Felipe II subió al trono de España en 1565; en 1571 se dió la batalla de Lepanto, y en 1575, Cervantes, *el manco de Lepanto,* era apresado al salir de Nápoles, guarnecida de tropas españolas, por el arraez Dalí. Fué rescatado por los redentores de la Trinidad en 1580.

Respecto de la situación fundamental de *Mar sin orillas,* es muy diversa de la de *Otelo* y sus análogos. Otelo mata á Desdémona porque la juzga culpada, á pesar de que es inocente en el concepto de los demás que la rodean. Por lo contrario, todos juzgan meretriz á Leonor, menos Leonardo, quien tiene tanta fe en ella, que si se proclama inocente, está dispuesto á creer que su propia madre ha mentido. Si luego la hace morir, no es porque la crea culpada, sino porque Leonor misma confiesa que ha pisado en la mancebía, y cuando ella asegura que es honrada, *¡pues muere por honrada!* replica Leonardo, porque su honor no puede consentir *ni la sombra de una mancha.* Esta situación será tan violenta y falsa como se quiera, pero es muy diversa de la de *Otelo.*

Tampoco es justo el cargo de las casualidades, de que hace mérito el señor P. G. La casualidad, coincidencia, ó como quiera llamarse, es un gran factor en la vida humana, y no tiene por qué ser rechazada en absoluto del drama, que es su reflejo. Gran número de obras maestras

fundan en la casualidad sus más trascendentales sucesos. Si fray Lorenzo llega al sepulcro de Julieta dos minutos antes, no muere ella, ni Romeo. Si fray Juan, en la misma tragedia, no es *casualmente* detenido en un convento de Verona, hubiera efectuado su viaje á Mantua y avisado con tiempo á Romeo de la fingida muerte de Julieta. En tal caso, es probable que hubiesen llegado ambos á tener nietos en buena salud y concordia, en vez de matarse tan trágicamente en un cementerio, en la flor de la juventud y del amor. Si Emilia llega un momento antes al cuarto de Otelo, éste, informado por ella de lo que sucedía, no hubiera dado muerte á Desdémona; etc., etc.

¿A qué continuar? Casi todos los demás cargos son por el estilo. Y sin embargo, ¡había tanta tela en qué cortar! Estos últimos desaciertos del señor P. G. me traen á la memoria lo que ciertos jugadores de billar llaman *la carambola del Papa*. Consiste ésta, según ellos, en colocar en la mesa de billar, para que juegue el Pontífice, dos bolas sumamente juntas, y la tercera, que es con la que debe jugarse, en frente y á corta distancia. Al más leve impulso, como fácilmente se comprende, se hace carambola, y los circunstantes exclaman admirados: *¡Que bien juega Su Santidad!* El señor P. G. ha querido hacer con *Mar sin orillas* la carambola del Papa, y lo peor del caso es que *ha dado pifia*... y no ha hecho la carambola.

No quiero poner fin á esta refutación de las críticas del señor P. G., sin hacerme cargo ligeramente de sus observaciones con respecto al empleo del verso ó la prosa en el drama; y á la fórmula en que pretende encerrar, en substancia, el drama español.

Es lo primero materia de opiniones diversas entre escritores distinguidos, y quizá no tocara este punto á no obligarme á ello las evidentes inexactitudes en que cae el señor P. G. á su respecto.

Mucho tendría que decir en cuanto al *lirismo* en el drama, que el señor P. G. parece rechazar absolutamente; pero trataré de ser breve y somero. Nunca he podido comprender la enemiga de algunos contra los movimientos líricos contenidos en una acción dramática. El lirismo, como ha dicho un escritor eminente, no es en su origen otra cosa que *la simple extensión de la palabra hablada.* En mil circunstancias de la vida, sea cuando nos sumergimos en meditaciones profundas, sea cuando alguna pasión violenta, impresionándonos con fuerza, excita vivamente nuestra imaginación, estallamos en verdaderos arranques líricos, expresados, á veces, por atrevidas imágenes. Ahora bien, si esto es una realidad en la vida, ¿por qué razón ha de desterrarse del drama, que es su pintura? El empeño de convertir el arte en fotografía nos lleva hasta falsearle, negando caprichosamente la entrada á todo cuanto huela á pintura poética. En los mejores dramas de Shakspeare encuentra quien los estudia efusiones líricas, pinturas y comparaciones prolijas (como en *Julieta y Romeo),* imágenes estupendas y versos magníficos. Y cuenta que nadie ha igualado al dramaturgo inglés en lo que toca á verdad de expresión dramática. Y si esto hace un poeta inglés, *producto,* como diría el señor P. G., de un *medio* naturalmente frío y reflexivo, ¿qué extraño que lo hagan en mayor escala los poetas españoles, representantes artísticos de un pueblo esencialmente imaginativo é impetuoso? Lejos de falsear la expresión de los sentimien-

tos, trasladan al teatro lo que es una *realidad palpitante* en el pueblo español. La crítica histórica debió iluminar especialmente en este punto al señor P. G., no para lamentar el resultado, sino para aplaudir que se obedezca á lo que es una verdad para la humanidad en general y para España en particular. Si es legítimo que el natural prosaísmo francés se refleje en su comedia, legítimo es también que la poesía española se refleje en su drama. Esto no quiere decir que no condene yo severamente el abuso del lirismo, su falsificación bombástica, y su inoportuno empleo por algunos poetas españoles, entre ellos Echegaray.

En cuanto al uso de la prosa ó del verso, creo que bien hacen los franceses (al menos en la comedia social contemporánea) en adoptar la primera, y bien los españoles en inclinarse al segundo. Los argumentos que opone á esto último el señor P. G. están todos basados en Echegaray y su *Mar sin orillas,* y son, por tanto, perfectamente nulos. Echegaray no ha dominado nunca el verso; lucha siempre con él, y de ahí los ripios é infelices expresiones de que muchas veces tiene que valerse. No sucede lo mismo con los poetas españoles de raza, en quienes el verso parece algo instintivo: *piensan en verso,* como se ha dicho de Lope y Espronceda. Examine el señor P. G. atentamente *El Tanto por ciento, Consuelo, El Tejado de vidrio,* de López de Ayala, *El Haz de leña,* de Núñez de Arce, y no hallará ripio alguno, y verá siempre admirablemente adaptados al romance y las redondillas, que tan sin motivo le incomodan, los más vehementes arrebatos de la pasión. El verso español se torna blanda cera en tales manos, y lejos de empequeñecer, realza sobre manera los afectos,

les da mayor intensidad, y comunica á la obra dramática cierta idealidad artística perfectamente compatible con la realidad, elevándola de fotografía á pintura. No así en francés. La rigida sintaxis de este idioma, y la falta de holgura, franqueza y libertad de su métrica, exigen del poeta dramático inmenso sacrificio. *Cada mochuelo á su olivo.*

En cuanto á que Shakspeare, mezclando la prosa con el verso (lo cual es un procedimiento poco recomendable), no usaba sino el verso suelto, sin consonante ni *asonante,* el señor P. G. incurre en una nueva y flagrante inexactitud. Shakspeare usa en muchos pasajes el verso aconsonantado. Véase la prueba. Tomo á la ventura:

Macbeth, acto I, escena I. Hablan las brujas:

1. Witch. When shall we three meet *again*
In thunder, lightning, or in *rain?*
2. Witch. When the hurlyburly's *done,*
When the battle's lost and *won,* etc.

Romeo y Julieta, acto I, escena V. Romeo, al ver por primera vez á Julieta, exclama embebecido:

O, she doth teach the torches to burn *bright!*
Her beauty hangs upon the cheek of *night*
Like a rich jewel in and Ethiop's *ear:*
Beauty too rich for use, for earth too *dear!* etc.

En la misma escena dice Romeo á Julieta:

If I profane with my unworthiest *hand*
This holy shrine, the gentle fine is *this,* —
My lips, two blushing pilgrims, ready *stand*
To smooth that rough touch with a tender *kiss.*

No habría objeto en multiplicar los ejemplos. Por lo que toca á la falta de versos *asonantados* en Shakspeare, casi se me ha escapado de la pluma esta firma: *Pero Grullo.* Todo el mundo sabe que la asonancia es privilegio y riqueza exclusiva de la métrica *española:* mal podía usarla Shakspeare en inglés.

Después de decirnos el señor P. G. que en las óperas el autor no se preocupa nada de la acción, ni de los caracteres, ni de la verosimilitud; que sólo pretende presentar algunas escenas violentas, invariables, en las cuales haya duelos, escenas de amor, envenenamientos, y algunos cadáveres en el último acto; es decir, después de afirmar de la ópera que, en cuanto al libreto, es la negación de todo arte, y hasta del sentido común, concluye declarando, que al estudiar el *prodigioso* teatro español, mil veces ha querido salir de su pluma la siguiente fórmula: *el poeta español concibe y ejecuta su drama como una ópera.* ¡Vaya un *prodigio* de teatro! Yo le juro al señor P. G. que cuantas veces se le ha venido á la pluma la tal *fórmula,* se le ha venido una solemne monstruosidad. Sí, esa es la palabra. Todos los poetas dramáticos distinguidos de España, aun los más dados al lirismo, han cuidado de la acción, de la verosimilitud y de los caracteres, en la medida de sus fuerzas. Caracteres admirables (aunque no abunden, y raras veces alcancen á los de Shakspeare) se hallan en Lope, en Tirso, en Alarcón, en Moreto, en Calderón, y en casi todos los dramaturgos eminentes de este siglo. La trama calderoniana tiene fama en el mundo por lo ingeniosa y bien llevada. Aun en *Don Alvaro* y *El Trovador,* tipos del drama romántico, si bien hay el exceso de lirismo propio de la escuela, los principales requisitos

dramáticos están cuidadosamente observados. De Quintana, Martínez de la Rosa, Ayala, Tamayo, Núñez de Arce, y sus análogos, no se hable: no hay en ellos romanzas líricas. ¿A qué conduce negar lo evidente? ¿Por qué, aunque se condene el lirismo, se han de desconocer las verdaderas y admirables cualidades dramáticas que lo acompañan, y que saltan á los ojos?

He querido hacer este minucioso examen de los graves errores y confusiones en que el señor P. G. ha incurrido en sus diversos artículos, no para mover polémica (que, por otra parte, no rehuyo), sino para evitar, en la medida de mis fuerzas, los males que su propagación pudiera causar en nuestra literatura naciente; para protestar, una vez por todas, contra las rancias antiguallas francesas que, sin beneficio de inventario, venimos aceptando y propalando de tiempo atrás acerca de España y su literatura, y señalar los extravíos á que da lugar la crítica histórica exagerada y mal manejada.

El señor P. G. ha ensalzado como méritos precisamente los defectos de esa crítica; los ha exagerado; ha forzado y desconocido los hechos para amoldarlos, quieras que no, á su preconcebido sistema, y ha abusado enormemente de la generalización, olvidando el examen atento, imparcial y sereno de los datos que deben servirle de cimiento. De ahí que su edificio, tan ambiciosamente construído, al más leve impulso del raciocinio se haya completa y estrepitosamente derrumbado.

1884.

MCM

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

BRIEF

PQC
0010302

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 10 01 22 14 029 9